McGill University Libraries
3 101 285 979 5



McGill
University
Libraries

Music Library

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Monday, January 7, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 7 janvier 1991
20h00

Jazz Ensemble I
Ensemble de jazz I
Gordon Foote, director/directeur

The presentation of this concert is a component of course number 243-495.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-495.

Selections to be made from the following:

BLUES FOR RED	John Fedchock
CHRYSALIS	John Oddo
THE FIRST CIRCLE	Pat Metheny arr. Bob Curnow
DECOUPAGE	Hank Levy
MY ONE AND ONLY LOVE	Wood/Mellin arr. Roger Meyers
SLIGHTLY OFF THE GROUND	Tom Kubis
REMEMBRANCE	Dave Eshelman
MEET MR. COOPER AND SONS	Bret Zvacek
MR. PADDINGTON	Bob Florence
THE UMPIRE STRIKES BACK	Matt Cattingub
CENTRAL PARK WEST	John Coltrane arr. John Fedchock
HARLEM NOCTURNE	Earle Hagen arr. Bret Zvacek

McGill Jazz Ensemble I

Direction: Gordon Foote

Saxophone

Michel Therrien	Shawinigan, Quebec
Ian Babb	Burlington, Ontario
Kelly Jefferson	Regina, Sask.
Steve Kaldestad	Regina, Sask.
Samantha Duckworth	Montréal, Quebec

Trumpet/trompette

Jocelyn Couture	Victoriaville, Quebec
Doug Thrower	Toronto, Ontario
Brian O'Kane	North Bay, Ontario
Luigi Allemano	Edmonton, Alberta
Dean McNeill	Edmonton, Alberta

Trombone

David Jesperson	Montréal, Quebec
Kelsley Grant	Winnipeg, Manitoba
Alain Lebrun	Montréal, Quebec
Jules Estrin	Edmonton, Alberta
Peter Collins	Brantford, Ontario

Guitar/Guitare: Jim Head — Grande Prairie, Alberta

Bass/Basse: Drew Birston — Winnipeg, Manitoba

Piano: Tilden Webb — Regina, Sask.

Drums/Batterie: Jeff MacPherson — Halifax, Nova Scotia

On Thursday, January 10, 1991 the McGill Jazz Ensemble I will be flying to Washington D.C. to perform by invitation at the 18th annual convention of the International Association of Jazz Educators (I.A.J.E.). People attend these conventions from all over Canada, the U.S.A., Europe, Japan, and Australia. This year 35 outstanding school groups have been invited, five of which are from Canada. McGill Jazz I is the only group from a Canadian University to have received an invitation.

L'Ensemble de jazz I se produira en concert le jeudi 10 janvier 1991 à Washington D.C., où il a été invité dans le cadre du 18e congrès annuel de l'International Association of Jazz Educators (I.A.J.E.). Les participants à ce congrès viennent du Canada, des États-Unis, de l'Europe, du Japon et de l'Australie. Cette année, 35 écoles réputées ont été invitées dont cinq proviennent du Canada. L'Ensemble de jazz I de McGill sera le seul groupe universitaire canadien présent à cette manifestation.

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Monday, January 7, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 7 janvier 1991
20h00

Fantasia

Sophie Rivard,
violon baroque
Mary Cyr,
viole de gambe
Sandra Mangsen,
clavecin et orgue

This concert is recorded by Radio-Canada for future broadcast on "Émission". Producer: Johanne Goyette.
Ce concert est enregistré par Radio-Canada et sera diffusé ultérieurement à l'émission "Émission". Réalisatrice: Johanne Goyette.

Radio-Canada
Réseau FM Stéréo

SONATE EN DO MAJEUR, OE. I, N°5 Dietrich Buxtehude
POUR VIOLON, VIOLE DE GAMBE ET CLAVECIN (c1637-1707)

SONATE "ROSAIRE" N°1 Heinrich Ignaz Biber
POUR VIOLON ET BASSE CONTINUE (1644-1704)
Praeludium
Variatio

SONATE N°3 (1664) Johann Heinrich Schmelzer
POUR VIOLON ET BASSE CONTINUE (c1623-1680)

SONATE EN MI MINEUR, OE. I, N°7 Dietrich Buxtehude
POUR VIOLON, VIOLE DE GAMBE ET CLAVECIN

INTERMISSION

SONATE À TROIS POUR VIOLON, Louis-Antoine Dornel
VIOLE DE GAMBE ET BASSE CONTINUE (c1680-1756)

SONATE EN DO MAJEUR POUR Carl Philipp Emmanuel Bach
VIOLE DE GAMBE (1714-1788)
ET BASSE CONTINUE

QUINZIÈME ORDRE François Couperin
La Régente ou la Minerve (1668-1733)
Le dodo ou l'amour au berceau
L'évaporée
Musette de Choisi (à 3)
Musette de Taverni (à 3)

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Tuesday, January 8, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 8 janvier 1991
20h00

McGill Alumni Series/Série des anciens de McGill

Susan Hlasny, piano

SONATA IN E-FLAT MAJOR, OP. 81A
Sonate en mi bémol majeur, op. 81a
Das Lebewohl (The Farewell/L'adieu)
Adagio, Allegro
Abwesenheit (The Absence/L'absence)
Andante espressivo
Das wiedersehen (The Return/Le retour)
Vivacissimamente

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Night Music by Three Composers/Musique de nuit

NOCTURNE IN F MINOR, OP. 55, NO. 1
Nocturne en fa mineur, op. 55, n° 1

Frédéric Chopin
(1810-1849)

ET LA LUNE DESCEND SUR LE TEMPLE QUI FUT
(from *Images*, book II/extrait d'*Images*, 2e livre)

Claude Debussy
(1862-1918)

THE NIGHT'S MUSIC
(from *Out of Doors* suite, volume II/
extrait de la suite *Out of Doors*, volume II)

Bela Bartók
(1881-1945)

INTERMISSION

MAKROKOSMOS, VOLUME II
Twelve Fantasy pieces after the Zodiac for amplified piano (composed 1973)/Douze pièces d'après les signes du zodiaque pour piano amplifié (1973)

George Crumb
(b. 1929)

Part One/Première partie

1. Morning Music (Genesis II) - Cancer
   Exuberantly, with primitive energy

2. The Mystic Chord, Sagittarius
   Adagio molto; serene, desireless, like a Nirvana trance

3. Rain - Death Variations, Pisces
   Crystalline, with elegance

4. Twin Suns (Doppleganger aus des Ewigkeit) (Symbol), Gemini
   (A) Majestic (B) "Hymn for the Advent of the Star Child" - solemn

Part Two/Deuxième partie

5. Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Nightspell II), Virgo
   Dark, fantasmic, subliminal

6. Gargoyles, Taurus
Marcia grottesca: savagely, with irony

7. Tora! Tora! Tora! (cadenza apocalittica), Scorpio
Dramatic, with great intensity; violent, relentless

8. A Prophecy of Nostradamus, (Symbol), Aries
Stark, powerful; molto pesante!

Part Three/Troisième partie

9. Cosmic Wind, Libra
Ghostly, shadowy, tremulous

10. Voices from "Corona Borealis", Aquarius
Passcaglia: very slow, with majestic calm

11. Litany of the Galactic Bells, Leo
Jubilant; metallic, incisive, echoing

12. Agnus Dei, (Symbol), Capricorn
A. Very slow; like chanting
B. Come sopra
C. Very slow; tender, wistful
D. "Prayer-wheel" - very slow; like a vision; as if suspended in endless time

---

Biography/Biographie

Susan Hlasny received a Bachelor of Music degree, distinction in Piano Performance, in 1982 from McGill University, where she studied with Elizabeth Dawson. She then continued private piano instruction in Montreal with Dorothy Morton, while teaching piano privately and working as a free-lance accompanist. Since 1986 she has been employed as a piano instructor (private and Pace piano classes) at the Medicine Hat College. She completed a Master of Music degree in Piano performance in January, 1990, at the University of Calgary, where she studied with Charles Foreman. She has also received training in the Kodaly music method at the University of Calgary and has implemented a Kodaly program for young children at the Medicine Hat College. She has recorded for CBC Calgary and continues to perform as a soloist and chamber musician.

Susan Hlasny a reçu un baccalauréat en musique avec distinction (interprétation piano) de l'Université McGill, en 1982. Elle étudiait avec Elizabeth Dawson. Elle a par la suite poursuivit ses études en cours privés avec Dorothy Morton, tout en enseignant et en étant accompagnatrice à la pige. Elle enseigne le piano depuis 1986 au Collège de Medicine Hat. Elle a obtenu sa maîtrise en interprétation piano de l'Université de Calgary en 1990, dans la classe de Charles Foreman. Elle a aussi étudié la méthode Kodaly et a mis sur pied un programme Kodaly pour jeunes au Collège de Medicine Hat. Elle a enregistré pour CBC à Calgary et continue sa carrière de soliste et d'accompagnatrice.

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, January 11, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 11 janvier 1991
20h00

Master's Recital/Récital de maîtrise

Isabelle Cossette,
flute/flûte

Dale Bartlett, piano
Robert Sigmund, harpsichord/clavecin
Rachel Ménard, clarinet/clarinette
Anne Dufresne, oboe/hautbois

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

AMBOURG SONATA — Carl Philipp Emanuel Bach
onate d'Hambourg — (1714-1788)
llegretto
ondo

NTRODUCTION AND RONDO, OP. 98 — Friedrich Kuhlau
(1786-1832)

HREE ROMANCES, OP. 94 — Robert Schumann
rois romances, op. 94 — (1810-1856)
icht schnell
infach, innig
icht schnell

IVERTIMENTO FOR FLUTE, — Malcolm Arnold
BOE AND CLARINETTE, OP. 37 — (b. 1921)
ivertimento pour flûte, hautbois et clarinette
llegro energico
anguido
ivace
ndantino
laestoso
iacevole

INTERMISSION

ASSOUGA — Makoto Shinohara
ent expressif et souple — (b. 1931)
if et rythme

E MERLE NOIR — Olivier Messiaen
(b. 1908)

ONATA IN D MAJOR, OP. 94 — Sergei Prokofiev
onate en ré majeur, op. 94 — (1891-1953)
loderato
llegrette scherzando
ndante
llegro con brio

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, January 17, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 17 janvier 1991
à 20h00

Gordon Craig,
clarinet/clarinette
Thomas Davidson, *piano*
Tracy Davidson, *soprano*

Program Notes

Tenapenny Pieces for Clarinet and Piano (1984)
Clifford Crawley

Born and educated in England, Clifford Crawley came to Canada in 1973 when he joined the faculty of Queen's School of Music. He has written instrumental, choral and vocal music as well as operas and many works for orchestra. Several of his publications in the United Kingdom, the United States and Canada are for young performers and, during his recent sabbatical year, he was involved in many "composer in the classroom" projects.

The *Tenapenny Pieces,* although demanding technically and musically, reflect his interest in music that communicates in an unpretentious and often not-too-serious manner. Each of the ten character pieces, though only about two minutes in length, captures a particular sentiment of style. The infectious appeal of these pieces delights performers and listeners alike.

Nautilus (1988)
David Keane

Born in Akron, Ohio and a graduate of Ohio State University, David Keane is a professor of Theory and Composition at the School of Music of Queen's University, as well as director of the Electronic Music Studio. His compositions for both traditional and electroacoustic media have repeatedly received international recognition. For tonight's performance he provides the following commentary:

> *Nautilus* exploits the "liquid" timbres of the clarinet and reinforces and enhances them by means of digitally synthesized textures. Programmatically, the clarinet is cast in the role of the organism (nautilus) that slowly but relentlessly builds ever-larger and more splendid chambers for its shell - always living in the largest and newest. Like the nautilus, the clarinet maintains one essential character from beginning to end, though we might observe that the activity of both clarinet and nautilus gradually proceeds from tentative simplicity to energetic maturation. On the other hand, the sonic "shell" that is generated about the clarinet sound (i.e., the synthesized portion of the piece) evolves indistinguishably between clarinet and synthetic sound to a majestic, richly-coloured presence that threatens to overwhelm its own architect. But, when the clarinet ceases its activity, the "shell" settles into a grand, gentle decay.

Nautilus, created in the winter of 1987 in the composer's electroacoustic studio in Scarborough, was commissioned by clarinetist Paul Bendsza of St. John's, Newfoundland with assistance from the Canada Council. Its premiere performance at the 1988 Sound Symposium in St. John's was recorded for national broadcast by CBC'S *Two New Hours*.

For Gwillym (1980)
Howard Alexander

Howard Alexander is a graduate of the School of Music at Queen's University. A number of his works have recently been recorded and broadcast by CBC, and PBS recorded his *Suite for Clarinet and Bassoon*, originally written for Gordon Craig and the composer while they were both students.

For Gwillym is intended to explore the wide range and capabilities of the instrument from the gentle, soft, lower register to the strident, loud, upper range. Tonally centred on b and f-sharp, the work alternates a refrain and two contrasting episodes.

Commissioned by Gwillym Williams, *For Gwillym* is the last and finest of a series of five pieces for different solo instruments written by Alexander with particular individuals in mind.

Notes sur le répertoire

Tenapenny Pieces pour clarinette et piano (1984)
Clifford Crawley

Né et élevé en Angleterre, Clifford Crawley

est arrivé au Canada en 1973 pour entrer à l'École de musique de l'Université Queen's. Il a composé de la musique instrumentale, chorale et vocale ainsi que des opéras et de nombreuses oeuvres pour orchestre. Plusieurs des oeuvres qu'il a publiées au Royaume-Uni, aux États-Unis et au Canada s'adressent aux jeunes interprètes, et durant son récent congé sabbatique, il a pris part à de nombreux projets de "compositeur en classe".

Même si elles sont astreignantes sur le plan technique et musical, les *Tenapenny Pieces* traduisent son intérêt pour la musique qui parle sans prétention et sans trop de gravité. Chaque pièce, qui ne dure que deux minutes, évoque un sentiment particulier. Leur attrait contagieux ravit les interprètes autant que le public.

Nautilus (1988)
David Keane

Né à Akron (Ohio) et diplômé de l'Université d'État d'Ohio, David Keane est professeur de théorie et de composition à l'École de musique de l'Université Queen's et directeur du studio de musique électronique. Ses oeuvres pour instruments classiques et électro-acoustiques ont reçu de nombreux témoignages d'estime de par le monde entier. Voici le texte qu'il nous a remis pour le concert de ce soir :

> *Nautilus* exploite les timbres "liquides" de la clarinette et les renforce par des trames synthétisées numériquement. Sur le plan du programme, la clarinette joue le rôle de l'organisme (nautile) qui bâtit lentement mais sans relâche des loges toujours plus grandes et plus somptueuses pour sa coquille, et qui élit toujours domicile dans la plus grande et la plus nouvelle d'entre elles. À l'instar du nautile, la clarinette conserve un trait essentiel du début jusqu'à la fin, même si l'on peut observer que l'activité de la clarinette et du nautile passe progressivement de la simplicité provisoire à la maturation énergique. En revanche, la "coquille" sonique produite par le son de la clarinette (c'est-à-dire la portion synthétisée du morceau) évolue indistinctement entre la clarinette et le synthétique pour occuper une présence majestueuse et haute en couleurs qui menace de subjuguer son propre artisan. Mais lorsque la clarinette cesse ses activités, la "coquille" se délabre avec majesté et délicatesse.

Créé en 1987 dans le studio de musique électro-acoustique du compositeur à Scarborough, *Nautilus* a été commandé par le clarinettiste Paul Bendsza de St-Jean (Terre-Neuve) grâce au concours du Conseil des arts du Canada. La première, qui en a été donnée au *Sound Symposium* de 1988 de St-Jean, a été enregistrée pour être diffusée sur les ondes de la CBC dans le cadre de l'émission *Two New Hours*.

For Gwillym (1980)
Howard Alexander

Howard Alexander est diplômé de l'École de musique de l'Université Queen's. Plusieurs de ses oeuvres ont récemment été enregistrées et diffusées par la CBC, et le réseau PBS a enregistré sa *Suite pour clarinette et basson*, écrite à l'origine pour Gordon Craig et le compositeur alors qu'ils étaient encore étudiants.

For Gwillym cherche à étudier le vaste éventail des possibilités de l'instrument depuis le registre bas, doux et délicat jusqu'au registre supérieur, fort et strident. Centrée sur le si et le fa dièse sur le plan de la tonalité, l'oeuvre fait alterner un refrain et deux couplets contrastants.

Commandée par Gwillym Williams, *For Gwillym* est la dernière et la plus raffinée d'une série de cinq pièces pour différents instruments solo écrites par Alexander en hommage à différentes personnes.

TENAPENNY PIECES — Clifford Crawley
for clarinet and piano (1984)
pour clarinette et piano (1984)
Prelude
Cavatina
Capriccietto
Tango
Pezzatrena
Alla Polka
Intermezzo
Waltz
Foxtrot
Finale-Theme and Variations

NAUTILUS (1988) — David Keane
for clarinet and tape
pour clarinette et bande magnétique

FOR GWILLYM (1980) — Howard Alexander
solo clarinet/*clarinette seule*

INTERMISSION

SONATA FOR CLARINET AND PIANO, OP. 128 — Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)
Sonate pour clarinette et piano, op. 128
Andante con moto
Scherzo
Lullaby
Rondo alla napolitana

DER HIRT AUF DEM FELSEN, OP. 129 — Franz Schubert (1797-1828)

Der Hirt auf dem Felsen
(Shepherd on the Rock)

When aloft to the highest crag I go,
And view the valley far below
And sing,
Up from the dusky vale I hear
My every note echoed clear
The echo from the cavern.

The further I can fling my voice
The clearer it returns to me from far below
But further still my darling dwells,
In vain I long to reach her there, too far off.

Again in grief my strength is spent.
No joy the path to cheer,
No hope for me nor yet content,
I love so lonely here,
The yearning in my song of love
So haunts the woods by day and night
It draws the heart towards Heaven above
With wonderworking might.

And Spring will be coming
With joys for me in store
Through high summer pastures
To wander once more.
The further I fling my voice
The brighter it returns to me.

Biographies

Gordon Craig is a graduate of Queen's University and the Crane School of Music, in Potsdam, New York. He has been the Principal Clarinetist of the Kingston Symphony for the last twelve years, and a key member of the city's musical community. At the same time, he has been instructor of clarinet and chamber music coordinator at Queen's School of Music, where he also directs the Symphonic Band and Clarinet Choir. During the summers he is a faculty member at the Interprovincial Music Camp in Parry Sound, allowing him to take his expertise to younger musicians as well as those at the university level.

Thomas Davidson is a graduate of Queen's University, the Royal College of Music and McGill University where he earned a Master of Music degree. He has been heard in solo and chamber music performances in Canada and abroad as well as on CBC radio.

Tracy Davidson studied with Marjorie Thomas at the Royal Academy of Music, where she earned the Dip. R.A.M. and L.R.A.M. diplomas. Winner of several awards, she has appeared in England and Canada both as a soloist and in chamber recitals. She is a former member of L'ensemble vocal Tudor de Montréal and is presently studying with Kathleen Anderson.

***Gordon Craig** est diplômé de l'Université Queen's et de la Crane School of Music, à Potsdam (New York). Il a été premier clarinettiste de l'Orchestre symphonique de Kingston pendant douze ans et l'un des protagonistes de la communauté musicale de cette ville. En même temps, il a été professeur de clarinette et coordonnateur de musique de chambre à la faculté de musique de Queen's, où il dirige également l'Orchestre symphonique et le choeur de clarinettes. Durant l'été, il enseigne dans le cadre de l'Interprovincial Music Camp à Parry Sound, ce qui permet à de jeunes musiciens et aux étudiants de l'Université de profiter de ses talents.*

***Thomas Davidson** est diplômé de l'Université Queen's, du Royal College of Music et de l'Université McGill où il a obtenu une maîtrise en musique. On a pu l'entendre en solo et dans des concerts de musique de chambre, au Canada et à l'étranger, ainsi qu'à la radio de la CBC.*

***Tracy Davidson** fut l'élève de Marjorie Thomas à la Royal Academy of Music où elle a obtenu son R.A.M. et son L.R.A.M. Lauréate de plusieurs prix, elle s'est produite en Angleterre et au Canada en tant que soliste et dans des récitals de musique de chambre. Elle a été membre de l'ensemble vocal Tudor de Montréal et étudie actuellement sous la direction de Kathleen Anderson.*

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, January 18, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 18 janvier 1991
20h00

McGill University Chorus
Choeur universitaire de McGill

Iwan Edwards, director/directeur
Susan Lee, Graham Cherwaty, accompanists/accompagnateurs

The presentation of this concert is a component of course number 243-993.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours # 243-993.

PROGRAM NOTES

Liebeslieder Waltzer Op. 52
Johannes Brahms

"Brahms and waltzes! The two words stare at each other in positive amazement on the elegant title-page. The earnest, silent Brahms, a true younger brother of Schumann, and just as North German, Protestant, and unworldly as he -- writing waltzes!" The astonishment expressed in the preceding review by the well-known critic Eduard Hanslick reflected the public's reaction to Brahms' first set of *Love-Song Waltzes*, completed in 1869. Using texts drawn mainly from simple, naïve folk poetry of Russia, Poland and Hungary which had been translated into German by G.F. Daumer and collected in a once-famous anthology, *Polydora*, the *Liebeslieder* waltzes manifest several important influences and events in Brahms' life.

It is no coincidence that Brahms' Opus 52 was composed during the first year of his residence in Vienna, a city which had become increasingly attractive to him. That he felt the urge to compose in a characteristically instrumental form (the waltz, or *Ländler*) is a reflection of what Vienna and the whole Austrian countryside had come to mean to him -- a native Viennese could not have captured more completely the charm, gaiety, and amourousness of Austrian music. The music spoke not only of Brahms' utter joy in his new environment, but also reveals his sense of relief in having purged himself (in the *Requiem*, completed just one year before) of the immense feelings of grief and spiritual depression that he had been harbouring since the death of Schumann and of his beloved mother.

The two sets of *Liebeslieder-Waltzer* (Opp. 52 and 65) also show Brahms' admiration for the then newly discovered piano waltzes of Schubert -- an admiration perhaps not as well-known as his feelings toward the music of Johann Strauss Jr., whose popularity had reached its zenith with works such as,*The Blue Danube* (1867) and *Wine Women and Song* (1869).

Curiously, the original sub-title of the Opus 52 Waltzes states that the music is for "pianoforte duet and vocal parts *ad libitum*." Although the two pianists can make musical sense by playing their part alone, the listener would only be hearing half the work, and of course, none of the text. One critic suggests that perhaps Brahms, by his specification "*ad libitum*," was attempting to woo pianists who could not muster a contingent of singers to join them. Regardless of his intent, Brahms, in combining piano duet and vocal quartet created a new and refreshing ensemble with a cozy atmosphere. Of his cherished *Liebeslider-Waltzer* (which appropriately, he performed with his erstwhile love Clara in 1869) Brahms wrote: "I will risk being dubbed an ass if our *Liebeslieder* do not bring joy to quite a few people." Although hardly an over-confident statement, this is one of the rare instances that Brahms permitted himself to speak with enthusiasm about his own work.

Palindrome
(Ladies long in the tooth)
Donald Patriquin

Born in Sherbrooke, Québec, in 1938, Donald Patriquin has been involved as performer, conductor, and composer since childhood. Early studies in environmental biology have left their imprint upon Patriquin's work both in character (as in *Karenna* where the sounds of nature are translated to orchestral timbre) and in choice of subject matter (as in *Earthpeace Two* with its central theme of healing the planet). Patriquin studied composition with Istvàn Anhalt at McGill University and John Weinzweig at the University of Toronto, and is presently a Professor in the Faculty of Music at McGill University. Professor Patriquin's most recent project is the score for a feature film (*And the Dance Goes On* ...) due to be released next fall.

"Widows ate wives once, that believe I well .....well, I believe that once wives ate widows." *Palindrome (Ladies long in the tooth)* is based on a word-palindrome poem (the words in the second half of the poem are a mirror image of the words in the first half) by the American poet J.A Linden. The above

quote from the poem illustrates the formal technique on a microscopic level. *Palindrome* is one of four short settings of poems which comprise the larger work *Sortilège* which was commissioned in 1980 by pianist Tom Plaunt for the McGill Concert Choir.

Love Lost
(Four Satirical Poems on Love)
Paul Sjoland

Love -- the ubiquitous subject of painters, writers, composers, and philosophers takes on new meaning in these poems set by Paul Sjoland. In order to allow the witty satire of the seemingly earnest love-poems to be perceived, Sjoland sets the texts (by Dorothy Parker, Samuel Hoffenstein and Mark Hollis) syllabically, effectively using dynamics and bare harmonies (open fourths and fifths) to accentuate the points of revelation in the poems.

Liebeslieder-Polkas for Chorus
and Piano (five hands)
P.D.Q. Bach

According to *The Definitive Biography of P.D.Q. Bach* (1807-1742?), written by Professor Peter Schickele (P.D.Q. Bach's creator), P.D.Q. Bach was the "last but least" of J.S. Bach's twenty-odd children, and his existence, previously ignored by musicologists, was deduced from police records, tavern I.O.U.'s and the like.

Schickele's musicologically oriented humour is exemplarized in the following list of some of the instruments called for in the music of P.D.Q. Bach: double-reed slide music stand, shower-hose in "D," and left-handed sewer flute. Equally hilarious is his satirical treatment of musical genres in works such as: *The O.K. Chorale*, *The Grossest Fugue*, and *Pervertimento for Bagpipes, Bicycle, and Balloons* (S.66), and his playful reference to specific composers, for instance: to Beethoven in *The Erotica Variations* for banned instruments and piano, S. 36EE, to Mozart in *Eine Kleine Nichtmusik*, and to Schubert in the *"Unbegun" Symphony* (last movement only).

The *Liebeslieder-Polkas* are the earliest works to be discovered in which he "inflicted" his music on the work of well-known poets, or even known poets, for that matter. The fact that the poems are in English leads one to believe that P.D.Q.'s drinking companion, Jonathan "Boozey" Hawkes had something to do with the instigation of the composition. Hawkes eventually married P.D.Q. Bach's cousin, Betty-Sue Bach, and they spent their senility in Liverpool publishing the unmourned composer's choral works. It is quite obvious that Brahms wrote his *Liebeslieder-Waltzer* in imitation of P.D.Q.'s polkas, neglecting to give Bach any credit, an injustice to which he had become accustomed. By adding the third person in the piano accompaniment (Brahms dispensed with the extra person in his "version" for four-hands), P.D.Q. not only expands the range of the accompaniment, he also ensures that one hand is free to turn pages, consequently making life more interesting for the page-turner.

Valerie Jackson

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Liebeslieder Waltzer, op. 52
Johannes Brahms

"Brahms et la valse! Deux mots qui s'opposent sur l'élégante page titre et ne laissent pas d'étonner. Brahms, si sérieux, si silencieux, aussi profondément Allemand, protestant et détaché des biens de ce monde que Schumann son aîné - Brahms compose des valses!" La stupéfaction qui sous-tend les remarques du critique Eduard Hanslick sont à l'image de la réaction du public au premier cycle des *Liebeslieder Waltzer* que Brahms achève de composer en 1869. Inspirées de textes simples et naïfs de la poésie populaire russe, polonaise et hongroise traduits en allemand par G.F. Daumer et réunis dans *Polydora*, une anthologie célèbre à l'époque, les Liebeslieder Waltzer sont empreintes des influences et événements marquants qui ont ponctué la vie de Brahms.

Il n'est pas étonnant que Brahms compose l'opus 52 pendant la première année de son

séjour à Vienne où il se plaît d'ailleurs de plus en plus. Qu'il ressente le besoin d'adopter une forme instrumentale aussi typique (valse ou *Laendler*) témoigne de son attachement à Vienne et à la campagne autrichienne - un viennois de naissance n'aurait pu saisir plus parfaitement le charme, la gaieté et la volupté de la musique autrichienne. La musique évoque non seulement la joie sans équivoque que Brahms éprouve dans son nouveau cadre de vie, mais témoigne également d'une sérénité retrouvée, après avoir apaisé dans le *Requiem* (achevé juste un an auparavant) l'immense douleur et la profonde détresse qui l'affligeaient depuis la mort de Schumann et de sa chère mère.

Les deux cycles des *Liebeslieder-Waltzer* (opus 52. et 65) témoignent également de l'admiration qu'inspirent à Brahms les valses pour piano de Schubert, admiration peut-être moins connue que les sentiments que fait naître en lui la musique de Johann Strauss fils dont la popularité atteint son zénith avec des oeuvres comme *Le beau Danube bleu* (1867) et *Aimer, boire et chanter* (1869).

Assez curieusement, les valses de l'opus 52 portent l'indication suivante : "pour duo de pianos et parties vocales *ad libitum*". Même si les deux pianistes pouvaient en donner une interprétation cohérente en ne jouant que leur partie, l'auditeur ne pouvait entendre que la moitié de l'oeuvre et bien sûr aucune des paroles. Selon un critique, en précisant "*ad libitum*", Brahms aurait voulu attirer les pianistes qui n'étaient pas en mesure de regrouper des chanteurs autour d'eux. Quelles qu'aient été ses intentions, en associant le duo pianistique et le quatuor vocal, Brahms crée un nouvel ensemble fort original d'où se dégage une atmosphère intime. Parlant de ses chères *Liebeslieder-Waltzer* (qu'il a exécutées avec sa bien-aimée Clara en 1869), Brahms écrit : "Qu'on me traite d'âne si mes *Liebeslieder* n'apportent pas de joie à bon nombre de personnes". Cette assurance, quoique discrète, est rare chez Brahms qui ne se permet pas souvent de parler avec enthousiasme de ses oeuvres.

Palindrome (Ladies long in the tooth)
Donald Patriquin

Né à Sherbrooke (Québec) en 1938, Donald Patriquin est interprète, chef d'orchestre et compositeur depuis l'enfance. Des études en biologie de l'environnement ont laissé leur empreinte sur l'oeuvre de Patriquin, tant au chapitre du caractère (dans *Karenna*, les sons de la nature sont traduits par les timbres de l'orchestre) qu'au chapitre du thème (*Earthpeace Two* a pour principal thème la guérison de la planète). Patriquin a étudié la composition avec Istvàn Anhalt à l'Université McGill et John Weinzweig à l'Université de Toronto et il est actuellement professeur à la faculté de musique de l'Université McGill. Il vient de composer la bande musicale d'un long métrage (*And the Dance Goes On...*) qui devrait sortir l'automne prochain.
"Widows ate wives once, that believe I well...well, I believe that once wives ate widows."

Palindrome (Ladies long in the tooth) s'inspire d'un poème composé de palindromes (groupes de mots qui peuvent être lus indifféremment de gauche à droite ou de droite à gauche en conservant le même sens) du poète américain J.A. Linden. La citation qui précède en illustre la technique formelle au niveau microscopique. *Palindrome* est l'une des quatre orchestrations de poèmes auxquelles s'est exercé Patriquin et parmi lesquelles on retrouve notamment *Sortilège* commandé en 1980 par le pianiste Tom Plaunt pour le Choeur de concert de McGill.

Love Lost (quatre poèmes satiriques sur l'amour)
Paul Sjoland

L'amour, thème privilégié des peintres, des écrivains, des compositeurs et des philosophes, prend un sens nouveau dans les poèmes de Paul Sjoland. Pour faire ressortir le côté satirique et spirituel de poèmes d'amour en apparence très sérieux, Sjoland orchestre les textes (signés Dorothy Parker, Samuel Hoffenstein et Mark Hollis) syllabe par syllabe, optant pour une dynamique et des harmonies dépouillées (quartes et

quintes à vide) aux effets percutants qui en soulignent ainsi les points forts.

Liebeslieder-Polkas pour choeur et piano (à cinq mains)
P.D.Q. Bach

Selon Peter Schickele (créateur et biographe officiel de P.D.Q. Bach), P.D.Q. Bach (1807-1742?) était "le dernier mais non le moindre" de la vingtaine d'enfants qu'a eus Jean Sébastien Bach et dont l'existence a pu être retracée grâce à son casier judiciaire, ses reconnaissances de dette de jeu, etc.

Schickele a l'humour "musicologique" et tous les prétextes sont bons pour y donner libre cours, notamment le choix des instruments que retient P.D.Q. Bach : lutrin à glissière à double anche, tuyau de douche en ré et flûte d'égout pour la main gauche, le traitement des différents genres musicaux qui s'expriment dans *The O.K. Chorale (le Choral O.K.)*, *The Grossest Fugue (la Fugue vulgarissime)* et *Pervertimento for Bagpipes, Bicycles and Balloons (S.66) (Pervertimento pour cornemuses, bicyclettes et ballons, S.66)* de même que dans ses allusions à certains compositeurs et notamment à Beethoven dans *The Erotica Variations* for banned instruments and piano, S. 36EE (Variations érotiques pour cuivres et piano, S.36EE), à Mozart, dans *Eine Kleine Nichtmusik (Une petite musique d'ennui)* et à Schubert dans la *Unbegung Symphony* (last movement only) (la Symphonie insoupçonnée, dernier mouvement seulement).

Les Liebeslieder-Polkas sont les premières oeuvres de P.D.Q. Bach à avoir été découvertes dans lesquelles il impose sa musique aux textes de poètes bien connus ou même de poètes tout simplement connus. Le choix de poèmes anglais donne à penser que c'est le compagnon de débauche de P.D.Q. Bach, Jonathan "Boozey" Hawkes, qui est à l'origine de leur composition. Hawkes a fini par épouser la cousine de P.D.Q. Bach, Betty Sue Bach et ils ont passé leur vieillesse à publier les oeuvres chorales du compositeur que d'ailleurs personne n'avait jamais pleuré. De toute évidence, Brahms s'est inspiré des polkas de P.D.Q. Bach pour écrire ses *Liebeslieder-Waltzer*, omettant de souligner son emprunt et de rendre hommage au fils de Bach qui a d'ailleurs l'habitude de ce genre d'affront. En prévoyant un troisième pianiste à l'accompagnement (Brahms n'a pas senti le besoin de faire appel à un troisième pianiste dans sa "version" pour piano à quatre mains), P.D.Q. Bach a non seulement étendu le registre de l'accompagnement, mais il s'est également assuré qu'un des pianistes aurait une main libre pour tourner les pages des partitions, rendant par là sa tâche beaucoup plus intéressante.

Valérie Jackson

LIEBESLIEDER WALTZER, OP. 52 — Johannes Brahms (1833-1897)

Rede, Mädchen
Am Gesteine rauscht die Flut
O die Frauen
Wie des Abends schöne Röte
Die grüne Hopfenranke
Ein kleiner, hübscher Vogel
Wohl schön bewandt war es
Wenn so lind dein Auge mir
Am Donaustrande
O wie sanft die Quelle
Nein, es is nicht auszukommen
Schlosser auf, und macher Schlöseer
Vögelein durchrauscht die Luft
Sieh, wie ist die Welle klar
Nachtingall, sie singt so schön
Ein dunkeler Schacht ist Liebe
Nicht wandle, mein Licht
Es bebet das Gesträuche

INTERMISSION

PALINDROME — Donald Patriquin (b. 1938)
(Ladies long in the tooth)

LOVE LOST — Paul Sjoland
(Four satirical poems on love)
One perfect rose
When you're away
Careless talk
Your little hands

LIEBESLIEDER POLKAS FOR CHORUS AND PIANO (FIVE HANDS) — P.D.Q. Bach
To his coy mistress
To the virgins, to make much of the time
The passionate shepherd and his love
Why so pale and wan, fond lover?
It was a lover and his lass
The constant lover
Song to Celia
Interlude
Farewell ungrateful traitor
Who is Sylvia?

fifth hand/cinquième main: Christopher Larnder

UNIVERSITY CHORUS/*CHOEUR UNIVERSITAIRE*

Soprano
Sophie Alex
Dominique Bellon
Angie Ello
Vicky Grondin
Dominique Hogan
Wanda Holmes
Laura Izaguirre
Louise Lacombe
Young Jee Lee
Zoey Lewis
Katy Matthers
Chrisite McNeil
Catherine Mickelson
Suzanne Murphy
Kiley O'Neill
Karolina Pek
Erica Phare
Kie M. Ross
Nene Takagishi
Alexandra Townsend
Mihoko Tsutsumi
Caroline Veevaete
Glorietta Walch

Tenor/ténor
Vladmir Agnaioff
Karim Al-zund
Jason Dozois
Joe Francis
Edward Garson
Paul Kennedy
Elan Kunin
Eric Lachance
Steve Laplante
Joe Nadorata
Alberto Passarelli
Alexandre Pier-Federici
Tim Ridout
Dominique Roy
Jean-François Simard

Alto
Brigitte Bousquet
Collette Flannery
Geneviève Gasser
René Geoffrion
Lisa Gillett
Daria Gimon
Marie-Hélène Hudon
Lily Jasinskas
Kim Legault
Samantha Maislin
Shireen Maluf
Coreen Morsink
Lynne Roberts
Sandra Sassi
Karen Song
Karen Van Bakel
Susan Weissler

Bass
James Adler
Mat Barber
Jason Beck
Martin Belanger
Richard Belson
Tom Buonassissi
Martin Cyr
James Fellows
Jason Fowler
Dylan Hoey
Guy Kaye
Kevin Komisaruk
Chris Larnder
Tasso Mantzaras
David McCarthy
Chad McQuarrie
Geoffrey Mitchell
Glen Nuotio
Raymond Olmstead
Ryan Sutherland
Sean Terriah
Robin Tropper
Chris Wilson
Craig Wood
Derek Yople-Schobert
Paul Zadrozny

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Sunday, January 20, 1991
2:30 p.m.

Le dimanche 20 janvier 1991
à 14h30

The McGill Conservatory of Music ·
Le Conservatoire de musique de McGill

Suzuki Concert

Dr. Alfred Garson director/directeur

Suzuki Teachers · Professeurs

Violin/Violon:

Alfred Garson
Jean Grimard
Caroline Jeannotte
Guy Jeanotte
Nancy Kershaw
Jack Segall

Piano accompanist/pianiste accompagnatrice:
Mrs. H. Sayeki

Flute/Flûte:
Jean Tremblay
Piano accompanist/pianist accompagnateur:
Gilles Simard

Concerto No. 1 in A minor First movement: Allegro moderato	Bach
Gavotte	Bach
Concerto No. 5 in D major First movement: Allegro moderato	Seitz
Minuet	Bach
Minuet in G	Beethoven
Gavotte from "Mignon"	Thomas
Long, Long Ago and Variation	Bayly
Gavotte	Gossec

INTERMISSION

Pre-Mary Had a Little Lamb
(children preparing to play Mary on the flute)

Allegretto and Variation (from the *Carnival of Venice*)	Genin
March	Bach
Minuet	Glück
Bourrée	Handel
Minuet No. 1	Bach
Moon Over the Ruined Castle	Taki

HONEYBEE	Folk Song
ALLEGRO	Suzuki
TWINKLE, TWINKLE LITTLE STAR VARIATIONS	Suzuki-Takahashi
CUCKOO	Children's Song
KAGOME KAGOME	Children's Song
MARY HAD A LITTLE LAMB	Folk Song
PUSSYCAT'S SLEIGH RIDE	Nosrag
VIOLIN - PRE-TWINKLERS	Suzuki
MINUET NO. 2	Bach
ALLEGRETTO	Suzuki
ALLEGRO	Suzuki
O COME LITTLE CHILDREN	Folksong
SONG OF THE WIND	Folksong
LIGHTLY ROW	Folksong
TW VARIATIONS	Suzuki

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, January 24, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 24 janvier 1991
à 20h00

Martin Foster, violin/violon
Eugene Plawutsky, piano

W.A. Mozart: The Complete Sonatas for Piano and Violin
L'intégrale des sonates pour piano et violon

The second concert of this series will take place at Pollack Hall on Friday, January 25, 1991.
Le prochain concert de cette intégrale aura lieu le 25 janvier 1991 à la salle Pollack.

PROGRAM I

SONATA IN G MAJOR, KV 301 — February 1778
Sonate en sol majeur, KV 301 — *Février 1778*
Allegro con spirito
Allegro

SONATA IN E-FLAT MAJOR, KV 302 — February 1778
Sonate en mi bémol majeur, KV 302 — *Février 1778*
Allegro
Rondeau: Andante Grazioso

SONATA IN C MAJOR, KV 303 — February 1778
Sonate en do majeur, KV 303 — *Février 1778*
Adagio - Molto Allegro
Tempo di Menuetto

SONATA IN E MINOR, KV 304 — Summer 1778
Sonate en mi mineur, KV 304 — *Été 1778*
Allegro
Tempo di Menuetto

INTERMISSION

SONATA IN A MAJOR, KV 305 — Spring 1778
Sonate en la majeur, KV 305 — *Printemps 1778*
Allegro di molto
Thema - Andante grazioso

SONATA IN D MAJOR, KV 306 — Summer 1778
Sonate en ré majeur, KV 306 — *Été 1778*
Allegro con spirito
Andantino cantabile
Allegretto - Allegro

Martin Foster and **Eugene Plawutsky** began performing together in 1986. From their first concert it was immediately clear that they shared an unusual degree of musical empathy. Both began their musical education in Montreal at the Conservatoire de musique du Québec. Mr. Foster continued his studies with Dorothy Delay at Juilliard going on to become first violin of the American String Quartet. Currently professor of violin at l'Université du Québec à Montréal, Mr. Foster is also concertmaster of the Toronto Chamber Players.

Mr. Plawutsky received his Master's degree from the University of Toronto and has worked extensively as an orchestral and operatic conductor and chamber musician. Currently professor of piano and chamber music at McGill University, Mr. Plawutsky made his American conducting debut in 1989.

Their association has resulted in a number of interesting projects such as the complete works of Charles Ives; a retrospective of romantic music including the complete sonatas of Schubert, Schumann, Brahms, Strauss and Franck; the complete sonatas of Beethoven in lecture recital; and the complete sonatas of Mozart.

In 1988, Mr. Foster and Mr. Plawutsky were awarded the ***Villa-Lobos Medal*** by the Brazilian government in recognition of their efforts in promoting Brazilian classical music in North America.

Jacob Siskind of the Ottawa Citizen has described their performance as, "...readings that get to the core of the works".

Martin Foster et **Eugène Plawutsky** ont commencé à jouer ensemble en 1986. Dès leur premier concert, ils ont fait preuve d'une communion d'idées peu commune. Ils ont tous deux débuté leur formation musicale au Conservatoire de musique du Québec. M. Foster a ensuite poursuivi ses études sous la direction de Dorothy Delay, à Juilliard, avant de devenir premier violon de l'*American String Quartet*. Il est actuellement professeur de violon à l'Université du Québec à Montréal, et violon solo des *Toronto Chamber Players*.

M. Plawutsky détient une maîtrise de l'Université de Toronto. Il a dirigé de nombreux orchestres et opéras en plus de poursuivre une carrière de chambriste. Il est actuellement professeur de piano et musique de chambre à l'Université McGill. Il a dirigé son premier orchestre aux États-Unis en 1989. La collaboration entre ces deux musiciens a donné lieu à d'intéressants projets, notamment à une intégrale des oeuvres de Charles Ives, à une rétrospective de la musique romantique comprenant les oeuvres de Schubert, Schumann, Brahms, Strauss et Franck, et à une série de conférences où ils ont joué l'intrégale des sonates de Beethoven.

En 1988, le gouvernement brésilien a décerné à Martin Foster et Eugène Plawutsky le ***médaille Villa-Lobos*** en reconnaissance des efforts qu'ils ont déployés pour faire connaître la musique classique brésilienne en Amérique du Nord.

Jacob Siskind, de l'*Ottawa Citizen*, a qualifié leurs interprétations de «...lectures qui vont au coeur même des oeuvres».

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, January 25, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 25 janvier 1991
à 20h00

Martin Foster, violin/violon
Eugene Plawutsky, piano

W.A. Mozart: The Complete Sonatas for Piano and Violin
L'intégrale des sonates pour piano et violon

The next concerts in this series will be presented at UQAM in the Fall of 1991.
Les prochains concerts de cette intégrale seront présentés à l'UQAM, à l'automne 1991.

PROGRAM II

SONATA IN G MAJOR, KV 379 — April 1781
Sonate en sol majeur, KV 379 — *Avril 1781*
Adagio
Allegro
Thema - Andante cantabile

SONATA IN F MAJOR, KV 376 — Summer 1781
Sonate en fa majeur, KV 376 — *Été 1781*
Allegro
Andante
Rondeau: Allegretto grazioso

INTERMISSION

SONATA IN F MAJOR, KV 377 — Summer 1781
Sonate en fa majeur, KV 377 — *Été 1781*
Allegro
Thema - Andante
Tempo di Menuetto

SONATA IN E-FLAT MAJOR, KV 380 — Summer 1781
Sonate en mi bémol majeur, KV 380 — *Été 1781*
Allegro
Andante con moto
Rondeau: Allegro

Biographies

Martin Foster and **Eugene Plawutsky** began performing together in 1986. From their first concert it was immediately clear that they shared an unusual degree of musical empathy. Both began their musical education in Montreal at the Conservatoire de musique du Québec. Mr. Foster continued his studies with Dorothy Delay at Juilliard going on to become first violin of the American String Quartet. Currently professor of violin at l'Université du Québec à Montréal, Mr. Foster is also concertmaster of the Toronto Chamber Players.

Mr. Plawutsky received his Master's degree from the University of Toronto and has worked extensively as an orchestral and operatic conductor and chamber musician. Currently professor of piano and chamber music at McGill University, Mr. Plawutsky made his American conducting debut in 1989.

Their association has resulted in a number of interesting projects such as the complete works of Charles Ives; a retrospective of romantic music including the complete sonatas of Schubert, Schumann, Brahms, Strauss and Franck; the complete sonatas of Beethoven in lecture recital; and the complete sonatas of Mozart.

In 1988, Mr. Foster and Mr. Plawutsky were awarded the ***Villa-Lobos Medal*** by the Brazilian government in recognition of their efforts in promoting Brazilian classical music in North America.

Jacob Siskind of the Ottawa Citizen has described their performance as, "...readings that get to the core of the works".

Martin Foster et Eugène Plawutsky ont commencé à jouer ensemble en 1986. Dès leur premier concert, ils ont fait preuve d'une communion d'idées peu commune. Ils ont tous deux débuté leur formation musicale au Conservatoire de musique du Québec. M. Foster a ensuite poursuivi ses études sous la direction de Dorothy Delay, à Juilliard, avant de devenir premier violon de l'*American String Quartet*. Il est actuellement professeur de violon à l'Université du Québec à Montréal, et violon solo des *Toronto Chamber Players*.

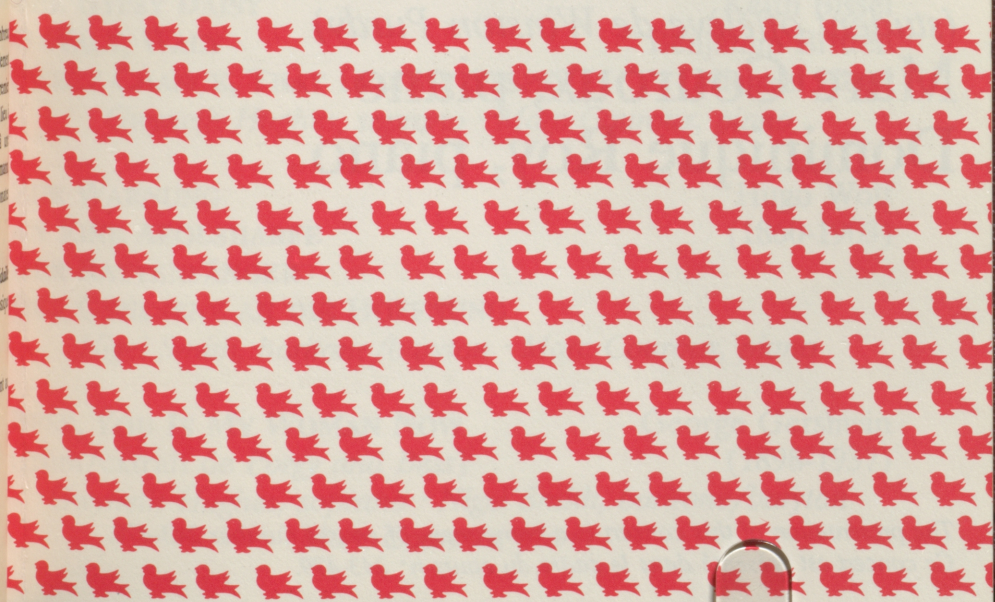
M. Plawutsky détient une maîtrise de l'Université de Toronto. Il a dirigé de nombreux orchestres et opéras en plus de poursuivre une carrière de chambriste. Il est actuellement professeur de piano et musique de chambre à l'Université McGill. Il a dirigé son premier orchestre aux États-Unis en 1989. La collaboration entre ces deux musiciens a donné lieu à d'intéressants projets, notamment à une intégrale des oeuvres de Charles Ives, à une rétrospective de la musique romantique comprenant les oeuvres de Schubert, Schumann, Brahms, Strauss et Franck, et à une série de conférences où ils ont joué l'intrégale des sonates de Beethoven.

En 1988, le gouvernement brésilien a décerné à Martin Foster et Eugène Plawutsky le ***médaille Villa-Lobos*** en reconnaissance des efforts qu'ils ont déployés pour faire connaître la musique classique brésilienne en Amérique du Nord.

Jacob Siskind, de l'*Ottawa Citizen*, a qualifié leurs interprétations de «...lectures qui vont au coeur même des oeuvres».

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Friday, January 25, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 25 janvier 1991
à 20h00

Gwyneth Hughes, soprano
(student of/élève de Jan Simons)
Nigel Smith, baritone/baryton
(student of/élève de Winston Purdy)
Marc Couroux, piano
Dominique Roy, piano

The presentation of this concert is a component of course number 243-479.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-479.

Bei Männern, welche Liebe Fühlen Wolfgang Amadeus Mozart
(from/extrait de *Die Zauberflöte*) (1756-1791)

Gwyneth Hughes, soprano · Nigel Smith, baritone/baryton
Dominique Roy, piano

Les Mélodies Passagères, Op. 27 Samuel Barber
Puisque tout passe (1910-1981)
Un cygne
Tombeau dans le parc
Le clocher chante
Départ

Gwyneth Hughes, soprano · Dominique Roy, piano

Mai Gabriel Fauré
Lydia (1845-1924)
Les Berceaux

Nigel Smith, baritone/baryton · Dominique Roy, piano

INTERMISSION

Take Me to a Green Isle Walter MacNutt
The Gypsy Daisy Keith Bissel
O Waly, Waly Benjamin Britten
Sweet Chance, That Led My Steps Michael Head

Gwyneth Hughes, soprano · Marc Couroux, piano

Zur Warnung Hugo Wolf
An Eine Aeolsharfe (1860-1903)
Der Rattenfänger
Der Genesene an die Hoffnung

Nigel Smith, baritone/baryton · Marc Couroux, piano

Bess, You Is My Woman Now George Gershwin
(from/extrait de *Porgy and Bess*) (1898-1937)

Gwyneth Hughes, soprano · Nigel Smith, baritone/baryton
Marc Couroux, piano

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Saturday, January 26, 1991
8:00 p.m.

Le samedi 26 janvier 1991
à 20h00

The McGill Conservatory of Music and the McGill Faculty of Music present:
Le conservatoire de musique de McGill et la Faculté de musique de l'Université McGill présentent:

NELITA TRUE, piano

SONATA IN A MAJOR, K. 208 — Domenico Scarlatti (1685-1757)
Sonate en la majeur, K. 208
SONATA IN D MINOR, K. 517
Sonate en ré mineur, K. 517

SONATA IN C MAJOR, OP. 2, NO. 3 — Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonate en do majeur, op. 2, n° 3
Allegro con brio
Adagio
Scherzo: Allegro
Allegro assai

THREE PRELUDES — Claude Debussy (1862-1918)
Trois préludes
"General Lavine - eccentric"
"La Fille aux cheveux de lin"
"Les collines d'Anacapri"

INTERMISSION

NOCTURNE IN D-FLAT MAJOR, OP. 27, NO. 2 — Frédéric Chopin (1810-1849)
Nocturne en ré bémol majeur, op. 27, n°2

CARNAVAL, OP. 9 — Robert Schumann (1810-1856)
Préambule
Pierrot
Arlequin
Valse noble
Eusebius
Florestan
Coquette
Réplique
Sphinxs
Papillons
A.S.C.H. S.C.H.A. (Lettres dansantes)
Chiarina
Chopin
Estrella
Reconnaissance
Pantalon et Colombine
Valse allemande
Paganini
Aveu
Promenade
Pause
Marche des "Davisbündler" contre les Philistins

UPCOMING CONCERTS AT POLLACK HALL
CONCERTS À VENIR À LA SALLE POLLACK

Friday, February 1 and Saturday, February 2 — Le vendredi 1er février et le samedi 2 février

McGill Symphony Orchestra
Timothy Vernon, conductor/chef
Marc Couroux, piano
Harley: *Windprints*
Bartók: *Concerto pour orchestre*
Ravel: *Concerto pour la main gauche*

Wednesday, February 6 — Le mercredi 6 février
Master's Recital — Récital de maîtrise

Minna Shin
works by/oeuvres de Mozart, Liszt, Chopin, Prokofiev and Denis Gougeon

---

Thursday, February 7 — Le jeudi 7 février

Thomas Williams, violin/violon
Edwin Gnandt, piano
works by/oeuvres de Mozart, Debussy, Stravinsky and Walton

Wednesday, February 27 — Le mercredi 27 février

Jan Jarczyk, piano

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, January 23, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 23 janvier 1991
à 20h00

Homage to/Hommage à

Gitta Steiner *(1932-1990)*

voice/voix: Meg Sheppard
piano duo/pianistes-duettistes: Pierrette LePage, Bruce Mather
piano: alcides lanza, MaryBeth MacDonald
percussion: François Gauthier, Pierre Béluse, d'Arcy Gray
flute/flûte: Nancy Hennen
violin/violon: Steve Larson
guitar/guitare: François Gauthier
cello/violoncelle: Guillaume Saucier
sonorisation: Serge Laforest
conductor/chef: Chris Howard
guest composer/compositeur invité: Rodolfo Coelho

Gitta Steiner

Composer, pianist, poet, Gitta Steiner was born in Prague, Czechoslovakia, emigrating into the US in 1939. She graduated from the Julliard School of Music, where she studied with Vincent Persichetti, Gunther Schuller and Elliot Carter. She was co-founder and co-director of the Composers Group for International Performance in New York. Her initial interest in jazz manifested itself in her percussion writing in later pieces, principally the pieces for solo marimba and solo vibraphone.

She was the recipient of many awards and prizes in composition, and also received honours for her production as a poet.

Steiner took an early interest in the composers and compositions from the Third World countries, establishing long lasting friendships with some of the leading artists from Latin America. The Composers Group for International Performance (CGIP), which she helped create and direct, was very significant in the dissemination of important South American compositions in New York, and elsewhere in the US. Her collaborators in the CGIP were the Peruvian composer Edgar Valcarcel, and alcides lanza - at the time (1965) - having just arrived from Argentina. Many concerts, radio and TV broadcasts were coordinated and performed by the CGIP. LP recordings with music from the Americas followed.

On January 1, 1990, Gitta Steiner took her own life.

PROGRAM NOTES

Heat Waves
Serge Laforest

"I have always been fascinated by mirages. I am not referring to those great ones Laurel and Hardy saw in the desert, but rather to those common ones, one sees on a hot summer day. On the highway, in the distance when the road appears to be wet, the perspective distorted, the objects blur. The effect of heat and warmth on our body, soul heat radiations have in our day to day experience of love and communication. If it can be dreamed it can be accomplished..."

Aquello for Two Pianos
Mariano Etkin

Composed in 1982 for Pierrette LePage and Bruce Mather *Aquello*, meaning "that one there", utilizes the two pianos as one piano with extended possibilities. It comprises relatively independent sections, characterized by one or several continuous levels which are disturbed by occasional instability of one aspect or by the appearance of a sporadic element.

arghanum V (1990-I)
alcides lanza

arghanum (Gk. organon), arabic name for the byzantine organ. According to Ibn Khurdädhbih, writing in the 9th c., it had bellows of skin and iron, and the word "arghanum" was interpreted as meaning 1000 voices. Another arab writer says "when 1000 men sing, each with different sounds...that state of things they call arghanum".

This piece reflects feelings of anger at the continuous destruction of nature by man. The first indication on the score - "agitated and wild, with repressed anger" - is a commentary "sobre la belleza de lo salvaje" (on the beauty of the wild), and the exploitation and destruction of the wild by mankind.

arghanum V (1990-I) was written for Joseph Petric who premiered it during "Sound Symposium" in St. John's, Newfoundland on July 4, 1990. The piece was commissioned with a grant from the Canada Council for the Arts. Tonight's version is specially arranged for the piano by the composer.

Dialogues
Rodolfo Coelho

Dialogues for marimba and vibraphone, was written in 1988. It is based on rhythmic and intervallic cannons, enhanced with rhythmical displacements of phrases. The two instruments accompany each other, at times they go together or one follows, the music

ostinato.

Each Fell (1989)
Chris Howard

Each Fell is a work for mezzo-soprano and chamber ensemble consisting of guitar, flute, violin, cello and piano. The performers operate sometimes as individuals, sometimes in groups. Space and placement of performers is important in this work to bring out aspects of counterpoint and interaction, both visual and aural.

The piece opens with a number of conversations with unseen partners, coincidental meetings of words pointing towards upcoming musical textures and developments. Solo or duet ritornelli separate sections of the poetry and serve transitions amongst different moods. As in *Chanson d'Automne*, the reflection of familiar sounds, music and words are heard in a new perspective, coloured by the suggestions in the text. The surface of the piece is somehow blurred, rhythms usually coinciding only at structural levels. This is evident throughout, whether the score is aleatoric or written with more precise notation.

The form of *Each Fell* is an almost symmetrical arch, the progression being one towards hope.

Each Fell - Chris Howard

Something happened far inside.
Your moving ended,
my conversations carried to no ear.

The brittle yellow tape separated,
leaving a dark line
which traced the tear
across some well-read page.
One was so attached to the other
that each fell
apart.
Their togetherness was timeless.
So I feel
this way
now.

Something happened;
far inside you are moving.
Our conversations reached across and found.

Gitta Steiner

Compositeur, pianiste et poète, Gitta Steiner est née à Prague, en Tchécoslovaquie, et a émigré aux États-Unis en 1939. Elle était diplômée de l'École Juilliard, où elle avait étudié sous la direction de Vincent Persichetti, Gunther Schuller et Elliot Carter. Elle a été cofondatrice et codirectrice du *Composers Group for International Performance*, à New York. Son intérêt pour le jazz s'est d'abord manifesté dans l'écriture pour percussions de ses dernières oeuvres, et surtout dans les oeuvres pour marimba et vibraphone solo.

Lauréate de nombreux prix de composition, elle a également reçu diverses distinctions pour ses oeuvres de poésie.

Steiner s'est intéressée très tôt aux compositeurs et aux oeuvres des pays du tiers monde, et a noué des liens d'amitié durables avec certains des artistes les plus influents de l'Amérique latine. Le *Composers Group for International Performance* (CGIP), qu'elle a contribué à mettre sur pied et qu'elle a codirigé a joué un rôle très important dans la diffusion d'oeuvres sud-américaines importantes à New York et aux États-Unis. Au CGIP, elle a eu comme collaborateurs le compositeur péruvien Edgar Valcarcel et alcides lanza, qui, à l'époque (en 1965), venait tout juste d'arriver d'Argentine. Le CGIP a assuré la coordination et la présentation de nombreux concerts et émissions de radio et de télévision et fait des enregistrements de musique des Amériques.

Gitta Steiner a mis fin à ses jours le 1er janvier 1990.

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Heat Waves
Serge Laforest

J'ai toujours été fasciné par les mirages. Non par ces grands mirages que Laurel et Hardy aperçoivent dans le désert, mais plutôt par les mirages ordinaires qu'on voit par une chaude

mouillée, la perspective est déformée et les objets sont flous. C'est l'effet de la chaleur sur notre corps, notre âme et notre esprit; l'effet apaisant et trompeur des radiations thermiques sur notre expérience quotidienne de l'amour et de la communication. Ce dont on peut rêver est réalisable...

Aquello pour deux pianos
Mariano Etkin

Composé en 1982 pour Pierrette LePage et Bruce Mather, *Aquello*, qui signifie "celui-là", utilise deux pianos comme s'il ne s'agissait que d'un piano aux possibilités élargies. L'oeuvre comprend des sections relativement indépendantes, qui se caractérisent par un ou plusieurs niveaux continus que viennent perturber l'instabilité momentanée d'un aspect ou l'apparition d'un élément sporadique.

arghanum V (1990)
alcides lanza

arghanum (gr. organon), nom arabe de l'orgue byzantin. Selon Ibn Khurdädhbih, écrivain du IX^{e} siècle, l'instrument était doté d'un soufflet de peau et de fer; le terme "arghanum" était censé signifier 1 000 voix. Selon un autre écrivain arabe, "lorsque 1 000 hommes chantent, chacun produisant des sons différents... on dit qu'il y a arghanum".

Cette oeuvre exprime la colère qu'inspire la destruction de la nature par l'homme. La première indication apparaissant sur la partition - "agitée et sauvage, avec une colère retenue" - est un commentaire 'sobre la belleza de lo salvaje' (sur la beauté des étendues sauvages) et sur l'exploitation et la destruction de la nature par l'homme.

arghanum V (1990-I) a été composé par Joseph Petric, qui en a donné la première exécution dans le cadre du "Sound Symposium" à St-Jean de Terre-Neuve, le 4 juillet 1990. L'oeuvre a été commandée grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada. La version qu'on entendra ce soir est une transcription spéciale pour le piano réalisée par le compositeur.

Dialogues
Rodolfo Coelho

Dialogues pour marimba et vibraphone a été composé en 1988. L'oeuvre est basée sur des canons de rythme et d'intervalle, que rehaussent des déplacements rythmiques affectant certaines phrases. Les deux instruments s'accompagnent l'un l'autre, l'un suivant parfois l'autre. La musique semble ainsi prendre des centaines de reflets d'elle-même; il en résulte un effet d'ostinato envoûtant.

Each Fell
Chris Howard

Each Fell a été écrit pour mezzo-soprano et ensemble de chambre comprenant une guitare, une flûte, un violon, un violoncelle et un piano. Les musiciens jouent parfois seuls, parfois en groupe. L'espace et la place des musiciens sur la scène sont importants dans cette oeuvre, car ils font ressortir certains aspects du contrepoint et de l'interaction, tant sur le plan visuel qu'auditif.

L'oeuvre s'ouvre sur un certain nombre de conversations entre des interlocuteurs qu'on n'aperçoit pas, rencontres fortuites de mots annonçant les trames et développements musicaux à venir. Des ritournelles en solo ou en duo séparent les parties du poème et servent de transition entre les différents climats. Comme dans *Chanson d'Automne*, les reflets de sons, de musiques et de paroles familières sont entendus dans une nouvelle perspective, que colorent les évocations du texte. La surface de l'oeuvre est légèrement floue, les rythmes ne coïncidant habituellement qu'au niveau structurel. Cela est manifeste dans toute l'oeuvre, aussi bien dans les parties où la notation est aléatoire que dans celles où elle est explicite.

Each Fell a la forme d'un arc presque symétrique, la progression se faisant vers l'espoir.

*** HEAT WAVES (1990)** — Serge Laforest
for voice, piano and tape
pour voix, piano et bande magnétique

FANTASY PIECE FOR MARIMBA (1978) — Gitta Steiner

TROIS BAGATELLES (1990) — Gitta Steiner
for/*pour* vibraphone

TRIO (1969) — Gitta Steiner
for piano and two percussion players
pour piano et deux percussions

INTERMISSION

AQUELLO (1982) — Mariano Etkin
for two pianos/*pour deux pianos*

ARGHANUM V (1990) — alcides lanza
version for piano and tape
version pour piano et bande magnétique

*** DIALOGUES (1988)** — Rodolfo Coelho

EACH FELL (1989) — Chris Howard
for voice and chamber ensemble
pour voix et ensemble de chambre

**first performance in Canada/première exécution au Canada*

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, January 30, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 30 janvier 1991
à 20h00

The McGill Chamber Winds and Wind Symphony

l'Ensemble à vent de McGill et l'Orchestre d'instruments à vent de McGill

Robert Gibson, director/directeur

Soloists/solistes:
Trish Mudray and Lisa Booth, horn/cor

The next concert of the McGill Chamber Winds and Wind Symphony will be presented on Thursday, February 28. The music will include Stravinsky's *Symphonies for Wind Instruments* and Mozart's *Serenade No. 10.*

Le prochain concert de l'Ensemble à vent de McGill et l'Orchestre d'instruments à vent de McGill aura lieu le jeudi 28 février. Au programme: la Symphonie pour instruments à vent de Stravinsky et la Sérénade n° 10 de Mozart.

The concert is presented as a component of course number 243-490.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-490.

PROGRAM NOTES

Symphony No. 8 and
Serenade in D minor
Antonin Dvořák

Regarded as one of the greatest composers of the nationalist movement in what is now Czeckoslovakia, Antonin Dvořák (1841-1904) made extensive use of folk idioms in his orchestral, choral, chamber and operatic works. In the words of John Clapham, his music is characterized by a "remarkable fertility of invention coupled with an apparent, yet deceptive, ease and spontaneity of expression."

Dvořák composed the *Serenade in D minor*, Opus 44, between January 4 and January 18, 1878. In 1875 Dvořák's fortunes had taken a favourable turn when he was awarded the Austrian State Prize, which had been instituted in 1863 to aid talented young artists and musicians in the Austrian part of the Austro-Hungarian Empire. The prestige of the judges - Eduard Hanslick, the influential Viennese music critic, Johann von Herbeck, the powerful director of the court opera, and Johannes Brahms, whom Dvořák came to admire profoundly - added to Dvořák's reputation. Three years later, at the time of composition of the *Serenade*, Dvořák was enjoying a period of blossoming recognition and success. Dvořák dedicated the *Serenade* to Louis Ehlert, the German composer and writer whose enthusiastic review of Dvořák's *Moravian Duets* in the Berlin daily *Nationalzeitug* caused the sales of Dvořák's compositions to increase substantially. The *Serenade* is an excellent example of Dvořák's ability to reconcile folk influences with orchestral music. The traditional serenade, typically performed in the open air of a summer evening, contained marches at the beginning and end. Following convention, Dvořák's first movement is march-like in character; the work is brought to a close with the same music. Traditional Czech dances emerge in the second movement: the first and third sections of the minuet are characterized by the *Sousedska*, a Czech country dance resembling the Austrian *Landler*. The trio is Dvořák's earliest *furiant*, a lively quickstep. In the exquisite third movement, marked *andante con moto*, the clarinet and oboe carry the tenderl melodic line, which gradually soars over the syncopated horn rhythms to the accompaniment of the cello and double bass. The *Allegro molto* opens with a variation on the principal theme of the first movement, which leads to a witty dialogue between high and low instruments. After a variant of the first theme a spry polka heralds a return to the march from the first movement. A presto coda brings the work to a close.

Concerto for Two Horns
Joseph Haydn

On March 28, 1800, the Imperial Royal Court Trumpeter, Anton Weidinger of Vienna demonstrated the first keyed trumpet, an instrument he had developed over a period of seven years to what he believed to be a state of perfection. This keyed, or "organized" trumpet, was soon featured in a concerto written specially for the instrument by Joseph Haydn (1732-1809). At the time of the concerto's performance, the keyed trumpet was virtually unknown to concert-goers. Prior to Weidinger's development of this instrument, a keyless, valveless trumpet which produced only natural notes - and on which it was possible to play melodies only in the high register - was in use. Because of its limitations this instrument could no longer meet the demands of Classical composers, and had been relegated to use largely in orchestral contexts. Although Haydn's output of concertos is overshadowed by that of his symphonies and string quartets, the *Trumpet*

Concerto in E flat has acquired an important place in the repertoire. Haydn's last orchestral work, it is an extension of the grand symphonic style of his late symphonies. This is reflected in the instrumentation - pairs of flutes, oboes, bassoons, horns and trumpets, timpani and strings - as well as in the abundance of musical ideas used by the composer. The thematic material is shaped by the chromatic potential of the new instrument; nevertheless, Haydn keeps the audience waiting until bar 37 to realize the new possibilities available to the keyed trumpet. At this point, the trumpet plays an entire diatonic scale in its low register, where a natural trumpet would only have been able to produce a dominant seventh arpeggio. In the second movement, the novelty of the cantabile melodies produced by the instrument must have been quite surprising to an audience of 1800. The *finale*, a bright sonata-rondo, is marked by moments of fugal activity and dynamic surprise. The chromatic neighbour tone, which has been a motivic feature in the previous movements, is heard again at the beginning of the coda, a final tribute to Weidinger's invention.

Music for a Festival
Gordon Jacob

Born in London in 1895, Gordon Jacob was educated at the Royal College of Music, where he taught theory and composition from 1926 until his retirement in 1966. Jacob is one of the foremost contributors to the band repertoire, and has written and contributed to various reference and textbooks. His compositional style is marked by clarity, economy and directness. His main interest is in the musical material, rather than in the expression of a particular sentiment or the representation of non-musical ideas. Jacob's superb craftsmanship is evident in *Music for a Festival*, which was commissioned by the Arts Council of Great Britain for the Festival of Britain in 1951. Reminiscent of the classical suite, its eleven movements alternate between brass choir and full band. The resourceful writing demands the full range of qualities in brass instruments: brilliance, fullness, and at times delicacy.

Nancy Berman

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Symphonie n° 8 et
Sérénade en ré mineur
Antonin Dvořák

Considéré comme l'un des plus grands compositeurs du mouvement nationaliste tchèque, Antonin Dvořák (1841-1904) fait une large place au folklore dans sa musique symphonique et chorale de même que dans sa musique de chambre ou dans ses opéras. Aux dires de John Clapham, sa musique se distingue par "l'étonnante fécondité de son génie créateur qui s'exprime avec une spontanéité et une facilité apparente, quoiqu'illusoire.

Dvořák compose sa *Sérénade en ré mineur*, opus 44 entre le 4 et le 18 janvier 1878. Mil huit cent soixante-quinze marque un heureux tournant dans la carrière de Dvořák qui remporte cette année-là le prix de l'État autrichien, distinction créée en 1863 pour venir en aide aux artistes et musiciens originaires de la partie autrichienne de l'Empire austro-hongrois. La présence de juges illustres - l'éminent critique viennois Eduard Hanslick, Johann von Herbeck, l'influent directeur de l'opéra de la Cour et Johannes Brahms à qui Dvořák vouera une admiration profonde - consacre la réputation de Dvořák. Trois ans plus tard, alors qu'il compose la *Sérénade*, Dvořák traverse une période heureuse marquée par le succès et une renommée grandissante. Il dédicace sa

Sérénade à Louis Ehlert, écrivain et compositeur allemand dont la critique enthousiaste des *Duos moraves* dans le quotidien berlinois *Nationalzeitung* a eu des répercussions favorables sur la vente des oeuvres du compositeur. La *Sérénade* illustre à merveille l'aptitude du compositeur à concilier influences folkloriques et musique symphonique. La sérénade traditionnelle, jouée en plein air par une belle soirée d'été, comporte une marche jouée dans l'introduction et dans la conclusion. Le second mouvement s'articule autour de danses traditionnelles : la première et la troisième sections du menuet sont caractérisées par la *Sousedska*, danse paysanne tchèque qui n'est pas sans évoquer le *Laendler* autrichien. Le trio est le premier exemple de *Furiante*, une danse rapide et enlevée. Dans le troisième mouvement, marqué *andante con moto*, la clarinette et le hautbois font entendre une ligne mélodique délicate qui s'élève au-dessus des rythmes syncopés des cors accompagnés des violoncelles et des contrebasses. L'*Allegro molto* s'ouvre sur une variation sur le thème principal du premier mouvement qui donne lieu à un dialogue spirituel entre instruments aigus et instruments graves. Après une variation sur le premier thème, une polka pleine d'entrain annonce le retour de la marche du premier mouvement. L'oeuvre s'achève sur une coda marquée presto.

Concerto pour deux cors
Joseph Haydn

Le 28 mars 1800, Anton Weidinger, trompettiste à la Cour de Vienne, fait la démonstration de la première trompette à clefs, un instrument qu'il a mis sept ans à perfectionner. Joseph Haydn (1732-1809) s'empresse aussitôt d'écrire un concerto expressément pour cet instrument. Lors de sa première, la trompette à clefs est pratiquement inconnue des mélomanes. Avant sa création par Weidinger, il n'y avait que les trompettes sans clefs ni valves dont on ne pouvait tirer que des notes naturelles et encore seulement dans le registre supérieur. Étant donné ses limites, l'instrument ne répondait plus aux exigences des compositeurs classiques, ce qui explique que les compositeurs l'aient cantonné dans les rangs de l'orchestre. Bien que la production de concertos de Haydn ait été éclipsée par ses symphonies et ses quatuors à cordes, le concerto en mi bémol pour trompette s'est taillé une place importante dans le répertoire. Ultime oeuvre pour orchestre écrite par Haydn, elle s'inscrit dans la grande tradition des dernières symphonies du maître : par l'instrumentation - on y retrouve les flûtes, les hautbois, les bassons, les cors et les trompettes par deux, avec timbales et cordes - autant que par l'abondance des idées musicales. Le matériel thématique reflète les possibilités chromatiques du nouvel instrument; Haydn tient pourtant son auditoire en haleine et ce n'est qu'à la 37^{e} mesure qu'il démontre les possibilités de la nouvelle trompette à clefs dans une gamme diatonique complète dans le registre grave où une trompette naturelle n'aurait pu s'aventurer que pour risquer un arpège de septième de dominante. Dans le second mouvement, l'introduction de mélodies cantabile jouées à la trompette a dû surprendre l'auditoire de 1800. Le *finale*, un rondo-sonate animé, se distingue par des élans d'activité fuguée et des effets dynamiques inattendus. La tonalité chromatique voisine, que l'on retrouve dans les thèmes des mouvements précédents, se fait à nouveau entendre au début de la coda, dernier hommage à l'invention de Weidinger.

Music for a Festival
Gordon Jacob

Né à Londres en 1895, Gordon Jacob fait ses études au Royal College of Music où il

enseigne la théorie et la composition de 1926 jusqu'à sa retraite en 1966. Jacob est l'un des compositeurs qui a le plus contribué au répertoire de la fanfare; il a écrit (seul ou avec d'autres) de nombreux ouvrages pédagogiques et de référence. Ses oeuvres se distinguent par un style clair, concis et direct. Jacob s'attache davantage au matériel musical qu'à l'expression d'un sentiment particulier ou à l'illustration d'idées non musicales. Les grandes qualités artistiques de Jacob sont manifestes dans *Music for a Festival*, oeuvre que lui commande le Conseil des Arts de Grande-Bretagne à l'occasion du festival d'Angleterre de 1951. Évoquant la suite classique, ses onze mouvements alternent entre le choeur de cuivres et la fanfare au grand complet. L'écriture intelligente de l'oeuvre exploite toute la gamme des ressources des cuivres : éclat, plénitude et parfois même délicatesse.

Nancy Berman

SYMPHONY NO. 8 — Antonin Dvořák
Symphonie n° 8 (1841-1904)
(first movement/premier mouvement) arr. A. Brady

SERENADE IN D MINOR, OP. 44 — Antonin Dvořák
Sérénade en ré mineur, op.44
Moderato quasi Marcia
Menuetto
Andante con moto
Finale

Presented in honour of the 150th anniversary of Dvořák's birth.
Présenté en l'honneur du 150e anniversaire de naissance de Dvořák.

CONCERTO FOR TWO HORNS IN E-FLAT — Joseph Haydn
Concerto pour deux cors en mi bémol (1732-1809)
Allegro Maestoso
Romance
Rondo-Allegretto

Trish Mudray, Lisa Booth, horn/cor
Thomas Davidson, piano

INTERMISSION

MUSIC FOR A FESTIVAL — Gordon Jacob
Intrada (b. 1895)
Overture
Round of Seven Parts
Air
Interlude
March
Saraband
Scherzo
Madrigal
Minuet and Trio
Finale

Brass Soloists/Solistes
Trumpet/Trompette: *Darin Kelly - Principal · Karen Donnelly*
John Ellis · Chris Fensom
Trombone: *François Godère - Principal · Andrew Laubstein ·*
Jeff Hall

McGill Wind Symphony/*Orchestre d'instruments à vent de McGill*

Piccolo
Russell Itani

Flute/Flûte
Kristine Miles - Principal
Alison Grant
Heather Ingham
Russell Itani
Erin Macri

Oboe/Hautbois
Suzanne Northover - Principal
Robin Tropper

English Horn/Cor anglais
Lawrence Charge

Bassoon/Basson
Ben Glossop - Principal

Clarinet/Clarinette
Anthea Jackson - Principal
Simon Beaudry
Tamara Bekefi
Susan Elliot
Elizabeth Gray
Max Kraii
Louise Neault

Alto Clarinet/Clarinette alto
Cynthia Winikoff

Saxophone Alto/Alto saxophone
Yvan L'Allier - Principal
Eric Savoie

Tenor Saxophone/Saxophone ténor
Paulina Pekova

Baritone Saxophone/Saxophone baryton
Sophie Perrault

French Horn/Cor
Dan Costello - Principal
Karen Eser
Caroline Lambert
Alexander Hynna

Trumpet/Trompette
Chris Fensom - Principal
Gordon Galloway
Terry Heckman
Brian O'Kane
Shawn Spicer

Trombone
Michael Thomson - Principal
Alain Lebrun

Bass Trombone/Trombone basse
Peter Collins

Euphonium
Victoria Saunders - Principal
Nene Takagishi

Tuba
David Kutz - Principal
David Griffiths

Percussion
Marc Altman
Doug Patterson
Douglas Roberts
Yao Wen Yu

Librarian/Musicothécaire: Allison Grant
Manager: Elizabeth Gray
Brass Coach/Répétiteur des cuivres:
Ted Griffith
Percussion Coach/Répétiteur de percussi
Pierre Béluse
Woodwind Coach/Répétiteur des vent:
Tom Talamantes

McGill Chamber Winds/*L'ensemble à vent de McGill*:

Antonin Dvořák - *Serenade, Op. 44*

Oboe/Hautbois
Jennifer Weeks - Principal
Derek Berg

Clarinet/Clarinette
Patrice Arsenault - Principal
Nicholas Tremblay

Bassoon/Basson
Lisa Chisholm - Principal
Ben Glossop

Horn/Cor
Andrew MacDonald - Principal
Cinnamon Anderson
Dan Costello

Cello/Violoncelle
Paul McCulloch

String Bass/Basse
James Testi

Manager/Librarian/Musicothécaire:
Jeff Hall

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, January 30, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 30 janvier 1991
20h00

Master's Recital/Récital de maîtrise

Agnes McCarthy, soprano

class of/classe d'Allan Fast

with /avec

Marie Bouchard, harpsichord/clavecin

Eric Trudel, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music in Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

Il Lamento	Barbara Strozzi (1619-1664)
Bringt her dem Herren, SWV. 283 **O süsser, o freundlicher, SWV. 285**	Heinrich Schütz (1585-1672)
The Blessed Virgin's Expostulation	Henry Purcell (1659-1695)
Canta in Prato	Antonio Vivaldi (1678-1741)

INTERMISSION

Süsser Blumen Ambraflocken **Singe Seele, Gott zum Preise** **Süsse Stille, sanfte Quelle**	Georg Friedrich Händel (1685-1759)
Exsultate Jubilate, K. 165	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, February 1, and
Saturday, February 2, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 1er février et
le samedi 2 février 1991
à 20h00

McGill Symphony Orchestra
l'Orchestre symphonique de McGill

Timothy Vernon, conductor/chef
Marc Couroux, piano
student of/élève de Louis-Philippe Pelletier

This concert is presented as a component of course number 243-497.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-497.

Program Notes

Windprints for Orchestra
James Harley

Windprints was composed in 1989 for the McGill Symphony Orchestra as part of the McGill Faculty of Music Composer-in-Residence Program. This work explores a wide range of colours and textures in an impressionistic manner, though the music is not in any sense programmatic. There is an underlying harmonic structure in which the main tonal focal-points gradually descend from high harmonics in the strings at the opening to low chords and percussion sounds at the end.

Windprints was awarded a second prize in the 1st Lutoslawski International Composition Competition in Poland, and will be performed by the Warsaw Philharmonic in April.

James Harley is a doctoral student in composition at McGill University. Originally from British Columbia, he has studied music in the USA (Western Washington University), London, Paris and Warsaw. His works have been awarded a number of prizes including the CBC Young Composers Competition in 1986.

Concerto for the Left Hand (1931)
Maurice Ravel

Together with the *Concerto in G*, the *Concerto for the Left Hand* is Ravel's last great work. Ravel began work on the two concertos in 1930 and the Left Hand Concerto was premiered in Vienna in November 1931. Ravel was 55 years of age, and was rapidly succumbing to apraxia, a disorder that was severely affecting his ability to compose; the last work he completed after the concertos were the three songs *Don Quichotte à Dulcinée*.

The *Concerto for the Left Hand* was the result of a request from the Austrian pianist Paul Wittgenstein, who had lost an arm during World War I and was searching for performance repertoire. Wittgenstein also commissioned works from Benjamin Britten, Hindemith, Korngold, Prokofiev and Richard Strauss; along with his own transcriptions for left hand alone, Wittgenstein hoped to create a repertoire in order to re-establish his concert career.

In composing the *Concerto for the Left Hand*, Ravel wished to create the illusion of a work "written for two hands". Before commencing work on the *Concerto*, Ravel studied the *Six Etudes pour la main gauche* by Saint Saens, Godowsky's left hand transcriptions of the Chopin *Etudes*, and similar works by Czerny, Alkan and Skriabin. Despite Ravel's exploration of such diverse material, the resulting effect of is wholly Lisztian, both in the transcendental virtuosity required and the single movement, multi-sectioned rhapsodic structure of the *Concerto*. One autograph manuscript of the work contains the comment *musae mixtatiae* (mixed muses) by Ravel, obviously suggesting a deliberate juxtaposition of musical idioms, most notably Jazz influences. The inclusion of Jazz and Blues effects in the *Concerto* was possibly an attempt by Ravel to pacify members of Les Six, who had labelled him as a reactionary. However, from its first performance, the *Concerto* was well received; Roland-Manuel wrote:

> This piece, full of fever and dash, is invested with the magic of an incantation. It restores to life with new sorceries, the fantastic people of *Gaspard de la Nuit* and the poetic bestiary of *Histoires Naturelles*.
>
> The orchestra has a completely new sound, now dull and gloomy, now dry and brutal, occasionally shot through with flashes of fire...

Although constructed in one continuous movement, the *Concerto for the Left Hand* contains three distinct sections: *Lento, Allegro,* and *Tempo Primo*. The sombre *Lento* orchestral introduction presents two themes: the first in the contrabassoon, the second, a syncopated Jazz theme in the horns, all over an extended pedal point. This leads directly to the piano's first entry, an extended passage of enormous power and range. A rapid, march-like section follows, with a triadic theme reminiscent of the *Sonata for the Violin and Piano*. Within this section is a dance-like, *spiccato* for the piano, complete with Blues influenced chords.

The short *Allegro* is the *scherzo* section of the work, in which the piano creates a harp-like texture underneath the piccolo and the harp. The opening Jazz theme is recalled in both tonal and bitonal settings in an extended episode which exploits both the snare drum and wood block. At the centre of the concluding *Tempo Primo* (a free reprise of the march-like theme) is the cadenza, which spans the entire length of the keyboard. A brief stretto passage brings the *Concerto* to its close.

Concerto for Orchestra
Béla Bartók

Bartók's *Concerto for Orchestra* was written during his exile in the United States, an exile imposed by the Nazi invasion of this ardently

nationalistic composer's native Hungary in 1940. This was a time of great trauma for the 59 year old Bartók, who had been diagnosed as having leukaemia; his failing strength left little stamina for composition. The *Concerto for Orchestra* was commissioned by Serge Koussevitzsky, conductor of the Boston Symphony Orchestra, for a foundation he had established in the memory of his wife, Natalie. The *Concerto* received its premiere on December 1, 1944. Bartók did not live to see the success of this work in Europe; he died in September 1945.

Despite Bartók's use of the Baroque title *Concerto* for this work, it is in fact a symphony in five movements. In a short analysis of the *Concerto* written especially by Bartók for its premiere, he defends his choice of title:

> The title of this symphony-like orchestral work is explained by its tendency to treat the single instruments or instrumental groups in a "concertant" or soloistic manner.

The Baroque influence of the *Concerto* extends also to the formal outlay--Bartók had rejected the standard symphonic four movement form in favour of the more architectural five movement type established in his *String Quartet No.4*. Thus, the first and fifth movements comprise the structure's outer pillars, with the central *Elegie* decorated on either side by a *scherzo*. Despite the great contrasts between each of the five movements, all exhibit ternary form of varying complexities. With the use of *fugato*, and such devices as series of vertical fourths, Hungarian motives and *Magyar* melismas, Bartók established symmetries among the individual movements themselves.

The expansive *Introduzione* immediately establishes an intense seriousness in the stepwise motion of the low strings--this becomes a characteristic motive for the entire work, as well as the basis for the thematic material of the central third movement *Elegie*. The remainder of this movement is a loose sonata form, in which a seemingly unimportant melodic idea in the transition section of the exposition serves as the basis for the brass canon that ends the movement.

The *Giuoco delle coppie* (The Play of Pairs) second movement follows the traditional *scherzo* ternary form. The title refers to the five pairs of wind instruments that play five 12 to 30-bar variants of a predetermined interval: clarinets in diminished sevenths, bassoons in sixths, flutes in fifths, oboes in thirds, and muted trumpets in augmented seconds. The interval of the fourth (an important structural interval in the *Concerto*), is deliberately omitted by Bartók. A contrasting brass chorale serves as the trio in this movement.

The axis of symmetry of the *Concerto* is occupied by the *Elegie*, a striking movement of Hungarian pathos, which Bartók describes as a "heartrending song of lament". With thematic material derived from the *Introduzione*, the movement's ternary form is highlighted by a recitative-like middle section, a temporary respite from the anxious atmosphere of the rest of the movement.

The fourth movement *scherzo, Intermezzo interotto* (Interrupted Intermezzo), is described by Bartók as "a young man confesses his love and serenades his beloved only to be interrupted by a band of rowdy drunkards whistling a couplet". Again in ternary form, the *Intermezzo*'s seemingly jovial atmosphere takes on more sinister implications when the various melodies used are examined. The opening serenade is based upon a Hungarian song very popular between the two world wars: "Hungary, gracious and beautiful", clearly a reference to Bartók's homeland. The seemingly innocent interruption is Bartók's parody of a German march from Shostakovich's *Leningrad Symphony*, a march that symbolised foreign intruders to that composer: Shostakovich, in turn, based his march upon a couplet from Lehar's *The Merry Widow*, in which the hero pours out his admiration for women of easy virtue. In the *Intermezzo interotto*, this interruption is of little consequence, and the serenade returns to conclude the movement.

Bartók characterised the *Finale* as "life assertion"--it is a wild dance in sonata form, full of verve, set in motion by a horn fanfare that is ceaselessly transformed throughout the course of the movement. It leads to a powerful trumpet theme at the close of the exposition that is subsequently shared by the various instrumental groups in the fugal development section. The recapitulation fragments previous thematic material, accelerating the musical momentum to its wild conclusion.

PAUL DINGLE

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Windprints for Orchestra
James Harley

Windprints a été composé en 1989 pour l'Orchestre symphonique de McGill dans le cadre du programme de compositeur attitré de la faculté de musique de McGill. Cette oeuvre explore une riche palette de couleurs et de textures dans un cadre impressionniste

même s'il ne s'agit pas de musique à programme à proprement parler. Dans la structure harmonique de l'oeuvre, les repères tonals descendent progressivement des harmoniques très aiguës de l'introduction confiées aux cordes vers les accords graves et le jeu des percussions de la fin.

Windprints a remporté le deuxième prix au Premier concours international Lutoslawski de composition (Pologne) et sera exécuté par l'orchestre philharmonique de Varsovie en avril.

James Harley est étudiant de doctorat en composition à l'Université McGill. Originaire de Colombie-Britannique, il a fait ses études de musique aux États-Unis (Western Washington University), à Londres, à Paris et à Varsovie. Ses oeuvres lui ont valu de nombreux prix, notamment celui du concours de composition de la Société Radio-Canada en 1986.

Concerto pour la main guache
Maurice Ravel

Avec le *Concerto en sol*, le *Concerto pour la main gauche* est la dernière grande oeuvre de Ravel. Ravel en entreprend la composition en 1930 et le *Concerto pour la main gauche* est joué pour la première fois en novembre 1931 à Vienne. Alors âgé de 55 ans, Ravel mène un combat désespéré contre l'apraxie qui l'empêche pratiquement de composer; la dernière oeuvre qu'il écrira est le cycle de trois chants *Don Quichotte à Dulcinée*.

Ravel écrit le *Concerto pour la main gauche* à la demande du pianiste autrichien, Paul Wittgenstein, qui a perdu un bras à la guerre de quatorze et qui cherche à se constituer un répertoire pour la main gauche. Wittgenstein commande aussi des oeuvres à Benjamin Britten, Hindemith, Korngold, Prokofiev et Richard Strauss; en y ajoutant ses propres transcriptions pour la seule main gauche, Wittgenstein espère créer un répertoire qui lui permettra de reprendre sa carrière de concertiste.

Dans son *Concerto pour la main gauche*, Ravel espère créer l'illusion d'une oeuvre "écrite pour les deux mains". Avant de commencer le concerto, il prend soin d'étudier les *Six études pour la main gauche* de Saint-Saens, les transcriptions pour la main gauche des *Études* de Chopin et d'oeuvres similaires de Czerny, Alkan et Scriabine. Malgré la grande variété du matériel étudié, l'oeuvre de Ravel s'inscrit dans la plus pure tradition lisztienne, autant par la virtuosité transcendante dont l'interprète doit faire preuve que par la structure rhapsodique en un seul mouvement et à plusieurs sections du *Concerto*. Un manuscrit autographe de l'oeuvre porte la mention *musae mixtatiae* (muses diverses) de la main même de Ravel, indiquant de toute évidence la juxtaposition délibérée de divers idiomes musicaux et plus particulièrement des influences du jazz. En incluant des éléments de jazz et de blues dans le *Concerto*, Ravel cherche sans doute à se concilier les bonnes grâces du *groupe des Six* qui le tiennent pour un "réactionnaire". Le *Concerto* reçoit cependant un accueil très favorable dès sa première exécution et Roland-Manuel écrit à son sujet :

> L'oeuvre débordante d'enthousiasme et de fougue est habitée d'une magie incantatoire. Grâce à de vieux sortilèges, elle ranime les personnages fantastiques de *Gaspard de la Nuit* et du bestiaire poétique des *Histoires naturelles*. L'orchestre adopte des sonorités tout à fait nouvelles qui se veulent tantôt sourdes et sombres, tantôt sèches et brutales et que traversent ça et là des éclairs de feu...

Même s'il est construit en un seul mouvement ininterrompu, le *Concerto pour la main gauche* comporte trois sections distinctes : *Lento*, *Allegro* et *Tempo primo*.

Dans l'introduction sombre de l'orchestre marquée *Lento*, Ravel expose deux thèmes : le premier au contrebasson, le second, un thème de jazz syncopé, joué par les cors, sur un point d'orgue prolongé. Le piano fait ensuite son entrée dans un long passage d'une fougue et d'une portée étonnantes. Ravel enchaîne avec une section rapide en forme de marche dont le thème est une triade évocatrice de la *Sonate pour violon et piano*. Cette section comporte un *spiccato* en forme de danse joué au piano que viennent étoffer des accords de blues.

Le court *Allegro* correspond au *scherzo* de l'oeuvre et la harpe et le piccolo juxtaposent leurs voix à celle du piano dont la tessiture évoque la harpe. Le thème jazzé de l'ouverture est remanié dans un arrangement tonal puis bitonal dans un passage prolongé où Ravel exploite à la fois le timbre et le tempelblock. C'est au milieu de la conclusion marquée *Tempo primo* (reprise libre du thème en forme de marche) qu'on peut entendre la cadence qui s'étend sur tout le clavier. Enfin, le concerto s'achève sur un bref passage strette.

Concerto pour orchestre
Béla Bartók

Bartók écrit le *Concerto pour orchestre* durant son exil aux États-Unis qu'impose à l'ardent nationaliste qu'il est l'invasion de la Hongrie

par les Nazis en 1940. C'est une époque très dure pour Bartók qui vient d'apprendre qu'il est atteint de leucémie; sa santé fragile lui laisse peu d'énergie pour composer. C'est Serge Koussevitzki, chef de l'Orchestre symphonique de Boston, qui lui commande le concerto pour une fondation qu'il a créée à la mémoire de sa femme, Natalie. La première exécution du *Concerto* a lieu le 1er décembre 1944. Bartók ne survit pas assez longtemps pour être témoin du grand succès que remporte son *Concerto* en Europe; il meurt en effet en septembre 1945.

Même si Bartók donne à son oeuvre le titre de *Concerto*, il s'agit en réalité d'une symphonie en cinq mouvements. Dans une brève analyse du *Concerto*, qu'il rédige à l'occasion de la première de l'oeuvre, Bartók défend son titre en ces termes :

> Le titre de cette oeuvre pour orchestre en forme de symphonie s'explique par le fait que chaque instrument ou chaque groupe d'instruments y est traité sur le monde "concertant", c'est-à-dire comme s'il s'agissait d'instruments solos...

L'influence baroque se fait sentir jusque dans le choix de la structure -- Bartók rejette l'articulation habituelle de la symphonie en quatre mouvements à laquelle il préfère le schéma plus architectural en cinq mouvements qu'il a fixé dans son *Quatuor à cordes N° 4*. Le premier et le cinquième mouvements constituent donc les piliers extérieurs, l'Élégie du milieu étant flanquée de part et d'autre d'un *Scherzo*. Malgré les contrastes prononcés qui opposent les cinq mouvements, ils se déroulent tous autour de formes ternaires plus ou moins complexes. Par le recours au *fugato* et à divers autres moyens, comme des quartes superposées, des thèmes hongrois et des mélismes *magyars*, Bartók introduit les éléments d'une certaine symétrie entre les différents mouvements de l'oeuvre.

D'entrée de jeu, l'*Introduzione* expansive crée un climat grave et intense par le mouvement progressif des cordes graves -- ce qui devient le motif de toute l'oeuvre et également la base de tout le matériel thématique du troisième mouvement, *Élégie*. La suite de ce mouvement est en forme de sonate souple où une idée mélodique apparemment anodine dans la transition de l'exposition tient lieu de base au canon joué par les cuivres sur lequel le mouvement s'achève.

Le second mouvement, *Gioco delle coppie* (Le jeu des paires) suit la forme ternaire traditionnelle du scherzo. Le titre fait allusion aux cinq paires d'instruments à vent qui jouent cinq variations de 12 à 30 mesures d'un intervalle établi : septièmes diminuées pour les clarinettes, sixièmes pour les bassons, cinquièmes pour les flûtes, tierces pour les hautbois et secondes augmentées pour les trompettes avec sourdine. Bartók omet délibérément la quarte (intervalle important sur le plan de la structure dans le *Concerto*). Dans ce mouvement, le trio est remplacé par un choral pour cuivres.

L'axe de symétrie du *Concerto* est constitué par l'Élégie, mouvement de pathos hongrois que Bartók décrit comme un "chant de lamentation déchirant". Empruntant une partie de son matériel thématique à l'*Introduzione*, l'Élégie suit une forme ternaire où la section médiane en forme de récitatif marque un temps d'accalmie dans le climat d'anxiété du mouvement.

Bartók décrit en ces termes le quatrième mouvement, *Intermezzo interotto* (Intermezzo interrompu) : "un jeune homme avoue son amour à sa bien-aimée et lui chante la sérénade et il est interrompu par une bande de bruyants soûlards qui sifflent un refrain". Également de forme ternaire, l'*Intermezzo*, de prime abord assez jovial, devient plus lugubre quand on prête une oreille attentive à ses différentes mélodies. La sérénade d'ouverture s'inspire d'une chanson hongroise très connue de l'entre-deux-guerres : "Hongrie, terre de grâce et de beauté", allusion manifeste au pays natal de Bartók. L'interruption qui semble si anodine est en réalité une parodie de la marche allemande de la *Symphonie de Léningrad* de Chostakovitch, symbole de l'envahisseur étranger pour le compositeur russe : Chostakovitch s'était lui-même inspiré d'un refrain de *La veuve joyeuse* dans lequel le héros clame son admiration pour les femmes de petite vertu. Dans l'*Intermezzo interotto*, l'interruption est sans conséquence et le mouvement s'achève sur une reprise de la sérénade.

Pour Bartók, le *Finale* est "l'affirmation de la vie" -- c'est une folle danse en forme de sonate, pleine de verve et déclenchée par une fanfare qui ne cesse de se transformer tout au long du mouvement. Son évolution donne lieu à un thème puissant confié à la trompette à la fin de l'exposition, thème ensuite repris par les différents groupes d'instruments dans un développement fugué. La reprise nous permet de réentendre des fragments du matériel thématique déjà exposé qui s'accélèrent et se bousculent dans une conclusion délirante.

PAUL DINGLE

WINDPRINTS FOR ORCHESTRA James Harley
(b. 1959)

CONCERTO FOR THE LEFT HAND Maurice Ravel
Concerto pour la main gauche (1875-1937)

Marc Couroux, piano

INTERMISSION

CONCERTO FOR ORCHESTRA Béla Bartók
Concerto pour orchestre (1881-1945)

Introduzionne:
Andante non troppo; Allegro Vivace
Giuoco della coppie: Allegretto scherzando
Elegia: Andante non troppo
Intermezzo interrotto: Allegretto
Finale: Presto

Musicians/Musiciens

Violin I/Violon I
Nathalie Bonin - Concertmaster
Caroline Lalancette - Assoc. Concertmaster
Sherry Elias
Claire Heggie
Gretchen Koehler
Guylaine Lemaire
Julie Lemaire
Angela Luchkow
Kirsty Money
Emylyn Ngai
Sara Serban
Rosie Shaw
Debbie Smythe
Suzanne Young

Violin II/Violon II
Blaise Magnière - Principal Second
Ikki Oguro - Assoc. Principal Second
Cory Balzer
Sandra Baron
Martine Cardinale
Claude Gélineau
Jolan Kovacs
Suzanne Labbé
Craig Landry
Michèle Lanoix
Marie-Claude Masse
Christina Meyers
Erica Paterson
Marie-Anne Rozankovic

Viola/Alto
Madeleine Germain - Principal
Alexandra Fekete - Assoc. Principal
Coca Bochonko
Suzanne Brown
Vanessa Goymour
Sylvia Grmela
Heather Heron
James Legge
Katrina Mills
Chantal Monastesse
Joseph Nadurata
Beverlee Rapp
Andrée Simard
Aude Wagnière

Cello/Violoncelle
Mhairi Thompson - Principal
William Butt - Assoc. Principal
Katherine Butler
Stéphanie Dupras
Kim Ferguson
Ghislaine Gagnon
Christine Harvey
Caroline Huot
Anne Hunter
Paul McCulloch
Véronique Poulin
Charlotte Staples
Merilee Temple

Bass/Basse
Bernard LeBlanc - Principal
David Whitla - Assoc. Principal
Kory Baker
Isabelle Charbonneau
Jean-François de Rochemont
Andrée-Anne Dugré
Alain Malo
Gilles Neault
James Testi

Flute/Flûte
Joanna G'Froerer - Principal
Curtis Pendleton - Assoc. Principal
Nancy Hennan

Piccolo
Nancy Hennan

Oboe/Hautbois
Jennifer Weeks - Principal
Anne Dufresne - Assoc. Principal
Derek Berg

English Horn/Cor anglais
Derek Berg

Clarinet/Clarinette
Patrice Arsenault - Principal
Elizabeth Day - Assoc. Principal
Nicholas Tremblay

E♭ Clarinet/Clarinette en mi bémol
Anthea Jackson

Bass Clarinette/Clarinette basse
Nicholas Tremblay

Bassoon/Basson
Lisa Chisholm - Principal
Ian Warman - Assoc. Principal
Samantha Duckworth

Contrabassoon/Contrebasson
Samantha Duckworth

Horn/Cor
Andrew MacDonald - Principal
Cinnamon Anderson - Assoc. Principal
Trish Mudray
Lisa Booth

Trumpet/Trompette
Karen Donnelly - Principal
Darin Kelly - Assoc. Principal
John Ellis

Trombone
Andrew Laubstein - Principal
François Godère - Assoc. Principal

Bass Trombone/Trombone basse
Jeff Hall - Principal

Tuba
Moeen Hosain - Principal

Timpani/Timbales
Philippe Bourbonnais

Percussion
Jeff Brancato
Erin Donovan
Brad Litster
Eric Smeaton

Piano
Laura Loewen

Harp/Harpe
Rocio Rodriguez

Manager
Andrew MacDonald

Assistant Manager
François Godère

Librarian/Musicothécaire
William Butt

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, February 6, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 6 février 1991
à 20h00

Master's Recital/Récital de maîtrise

Minna Shin, piano

student of/élève de Marc Durand

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SONATA IN C MINOR, HOB. XVI: 20 — Joseph Haydn (1732-1809)
Sonate en do mineur, Hob. XVI: 20
(Allegro) Moderato
Andante con moto
(Finale) Allegro

SONATA IN D MAJOR, K. 576 — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Sonate en ré majeur, K. 576
Allegro
Adagio
Allegretto

SONATA NO. 3, OP. 28 — Sergei Prokofiev (1891-1953)
Sonate n° 3, op. 28

INTERMISSION

SOLEIL (1990) — Denis Gougeon (b. 1951)

CHASSE-NEIGE — Franz Liszt (1811-1886)

FUNÉRAILLES — Franz Liszt

TARANTELLA — Franz Liszt

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, February 7, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 7 février 1991
à 20h00

Thomas Williams, violin/violon
Edwin Gnandt, piano

Tonight's concert is the final in a series of recitals presented across Canada by this duo.
Le concert ce soir est le dernier d'une tournée pan-canadienne présentée par ce duo.

Sonata No. 15 for Violin and Piano, K.454
Wolfgang Amadeus Mozart

The B-flat major Sonata was composed in 1784 for Regina Strinassachi, a virtuoso violinist from Mantua, Italy. In a letter from April 24 of this year, Mozart describes her playing as uncommonly beautiful, showing "a great deal of taste and feeling." He arranged to give a joint recital with her on April 29, for which this work was written. Due to the haste of its preparation, however, only the violin part was copied out in time for the premiére -- Mozart performed the accompaniment from memory.

Unlike Mozart's earlier compositions for violin and piano, in which the string line functions at times as a subsidiary or "purely colouristic" addition to that of the keyboard, in this work both parts are equally matched. The B-flat major Sonata is also noteworthy for the development section of the first movement (Largo-Allegro): rather than commencing with a restatement of the main theme, it opens with a new melodic idea, taken in part from a cadential figure in the exposition. Similarly, the rich harmonic and motivic detail of the development and recapitulation sections -- the latter differs considerably from the exposition -- shows that Mozart sought to avoid repetition even in symmetrical forms.

Sonate pour Violon et Piano
Claude Debussy

Debussy first conceived his Violin Sonata in 1914, as one of a set of six works for solo instruments. Due to his poor health, however, the work was not completed until 1916. It was first performed in May, 1917, as part of Debussy's last public recital.

In overall style, the Sonata, like much of Debussy's chamber music, is highly innovative; as Roger Nichols explains, the work is "independent of traditional norms of form, harmony and colouring." The composer felt that the Sonata would serve as his testament to French art, and the work certainly shows nationalistic elements. He believed that French music should remain true to its cultural roots, neither too academic nor too "bombastic", and stated that "French thought would not be destroyed." For this reason, he was moved and inspired by the violinist Radics, who performed traditional French music in a "Gypsy" style. As Debussy wrote:

> In a cheap, ordinary café, he (Radics) gives the impression of playing in a dark forest, and calls up from the bottom of your soul a kind of melancholy yearning that we rarely bring to the surface.

Maynard Solomon notes that the three movements are replete with "unexpected sonorities, expressive arpeggios and pizzicatos." The first movement is noteworthy for its rhythmic invention, while the second typifies the so-called "Gypsy" style. Roger Nichols adds that the *fantasia* style of the violin writing in this movement, coupled with a more conservative accompaniment, shows "parallel streams of invention." This aspect of the work anticipates the style of many post-modern compositions.

Duo Concertant
Igor Stravinsky

Stravinsky composed the *Duo Concertant* in 1932, while living in Paris. It was written for the violinist Samuel Dushkin, to whom Stravinsky also dedicated his Violin Concerto (1931). As Boris Schwarz explains:

> During the 1930's, Stravinsky developed an interest in performing as a pianist and conducting, and the partnership with Dushkin suited his plans.

While the *Concertant* is generally considered to be neoclassical in style, it is important to note that for Stravinsky, the adoption of 18th-century or Baroque mannerisms was not an exercise in conservatism. Eric White adds that the composer was attracted to the concept of tonal polarity characteristic of the classical style, but nonetheless resisted traditional means of establishing it. For Stravinsky, classical music represented simply an aesthetic ideal (what he termed an "ideal of civilization"), in which lyricism was governed by strict rules of composition.

Of the five movements, the opening *Cantilena* clearly shows that Stravinsky conceived the violin and piano lines as separate entities. The movement opens with a passage in C for the piano, while the violin commences in D minor; the distinction made between the two parts represents a reinterpretation of classical tonal polarity. This movement is significantly different from the fourth, a gigue, which "articulates" the pitch class of A flat. The second movement, entitled *Eglogue*, is noteworthy for its fluid rhythms: the canonic prelude is scored without barlines, the result being a lack of accentuation comparable to Renaissance vocal music. The final movement, *Dithyrambe*, recalls the style of the aforementioned Violin Concerto.

Sonata for Violin and Piano
William Walton

Walton composed his Violin Sonata during a burst of creativity that followed his permanent move from England to Italy. The work is dedicated to Yehudi Menuhin, who provided advice and assistance with respect to its composition. In keeping with the style of many twentieth-century composers, Walton blends atonal passages with strictly diatonic sections in the Sonata. The work, unusually, exists in only two movements, an Allegro and a set of variations (the original Scherzo movement was removed and published separately as one of Walton's *Two Pieces for Violin and Piano*).

The melody of the first movement outlines intervals of the 7th and octave. In contrast, the piano accompaniment is marked by a chromatic sixteenth-note figure that functions largely to unite different passages within the movement. The Variation movement is much longer than the first: the march-like second variation, for example, essentially replaces the third movement of a traditional four-part sonata. The first variation (B flat minor) is characterized by the extensive use of sequence, typical of Walton's early works for solo piano. Each of the variations makes use of a chromatic figure in the accompaniment, which, like the sixteenth-note motive of the Allegro, unites the otherwise disparate sections.

Simon Morrison

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Sonate pour violon et piano, K.454
Wolfgang Amadeus Mozart

Mozart compose la sonate en si bémol majeur en 1784 pour Regina Strinassachi, violoniste virtuose originaire de Mantoue en Italie. Dans une lettre datée du 24 avril de la même année, il évoque la beauté peu commune des interprétations de cette musicienne qui s'exprime avec "un goût exquis et une rare émotion". Mozart organise un récital qu'ils donnent ensemble le 29 avril et pour lequel il écrit la sonate K.454. Pour cette première de l'oeuvre, concert quasi impromptu préparé à la hâte, seule la partie de violon est copiée à temps, Mozart exécutant l'accompagnement de mémoire.

Contrairement aux oeuvres antérieures de Mozart dans lesquelles la ligne mélodique des cordes occupe une place très secondaire, voire strictement ornementale à côté du clavier, dans cette sonate, les deux rôles sont équilibrés. La sonate en si bémol majeur se distingue également par le développement du premier mouvement (Largo-Allegro) : au lieu de commencer par la reprise du thème principal, il s'ouvre sur une nouvelle idée mélodique empruntée en partie à une figure de la cadence de l'exposition. Par ailleurs, les riches détails harmoniques relatifs au motif du développement et des reprises -- ces dernières différant radicalement de l'exposition -- attestent le fait que Mozart s'efforce d'éviter les répétitions même dans les formes symétriques.

Sonate pour violon et piano
Claude Debussy

Debussy conçoit tout d'abord sa sonate pour violon dans le cadre d'un cycle de six morceaux pour instruments solos. Sa mauvaise santé l'empêche cependant d'achever l'oeuvre avant 1916. Debussy la joue pour la première fois en mai 1917 lors de son dernier récital.

Dans l'ensemble, le style de la sonate pour violon, tout comme celui d'une bonne partie de la musique de chambre de Debussy, est résolument novateur; comme l'explique Roger Nichols : "l'oeuvre s'éloigne des normes traditionnelles de forme, d'harmonie et de couleurs". La Sonate est comme le testament de Debussy à l'art français; c'est pourquoi on y retrouve un certain nombre d'éléments nationalistes. Selon Debussy, la musique française doit demeurer fidèle à ses origines culturelles, ni trop académique ni trop pompeuse et par ailleurs, "elle doit préserver la pensée française". C'est ce qui explique que Debussy soit si ému par le violoniste Radics qui donne des accents gitans à son interprétation de la musique française traditionnelle. Il écrit :

> "Dans un petit café bien ordinaire, il (Radics) donne l'impression de jouer au fond d'une sombre forêt et fait naître au plus profond de notre âme une mélancolie peu commune que nous laissons rarement faire surface".

Maynard Solomon fait observer que les trois mouvements sont truffés de "sonorités inattendues, d'arpèges et de pizzicati expressifs". Le premier mouvement est remarquable par son invention rythmique tandis que le second est typique du style "gitan". Roger Nichols ajoute que le style "fantaisie" de l'écriture pour violon de ce mouvement combiné à un accompagnement plus conservateur, souligne les "courants d'invention parallèles". Cet aspect de l'oeuvre laisse pressentir bon nombre de compositions post-modernes.

Duo concertant
Igor Stravinski

Stravinski compose le *Duo concertant* alors qu'il vit à Paris. Il écrit l'oeuvre à l'intention du violoniste Samuel Dushkin à qui Stravinski dédicace également son *Concerto pour violon* (1931). Comme l'écrit Boris Schwarz :

> "Pendant les années trente, Stravinski cultive le goût de l'interprétation au piano et de la direction d'orchestre; aussi son association avec Dushkin s'inscrit-elle parfaitement dans son projet."

Si le *Duo concertant* est généralement perçu comme étant de style néo-classique, il est important de noter que chez Stravinski, l'adoption de formes dix-huitième ou baroques n'est nullement le fait de tendances conservatrices. Eric White ajoute que le compositeur est attiré par le concept de polarité tonale caractéristique du style classique, mais qu'il refuse d'y souscrire par des moyens classiques. Pour Stravinski, la musique classique ne représente qu'un idéal esthétique (qu'il appelle un "idéal de civilisation") où le lyrisme est régi par des règles de composition strictes.

Sur les cinq mouvements, c'est la *Cantilène* d'ouverture qui démontre sans ambiguïté que Stravinski a conçu les deux lignes mélodiques du piano et du violon comme des entités distinctes. Le mouvement s'ouvre sur un passage en ut au piano tandis que le violon attaque en ré mineur; cette distinction marque une nouvelle interprétation de la polarité tonale classique. Ce mouvement se détache nettement du quatrième, une gigue où "s'articulent" des sonorités de la bémol. Le second mouvement, intitulé *Eglogue*, est remarquable par ses rythmes fluides : en effet, Stravinski y omet les barres de mesure et obtient une musique dépourvue d'accentuation qui n'est pas sans évoquer la musique vocale de la Renaissance. Le mouvement final, *Dithyrambe*, rappelle le style du concerto pour violon évoqué ci-dessus.

Sonate pour piano et violon
William Walton

Walton compose sa *Sonate pour piano et violon* dans un élan de créativité qui fait suite à son arrivée en Italie où il entend demeurer. L'oeuvre est dédicacée à Yehudi Menuhin qui a prodigué ses conseils et son appui à Walton tout au long de sa composition. À l'instar de nombreux compositeurs du vingtième siècle, Walton marie dans sa sonate des passages atonals et des sections strictement diatoniques. L'oeuvre, très originale, n'a que deux mouvements, un allegro et une série de variations (le scherzo original ayant été retiré et publié avec une autre composition sous le titre de *Deux pièces pour violon et piano*). La mélodie du premier mouvement souligne les intervalles de septième et d'octave. En revanche, l'accompagnement au piano est marqué par une figure chromatique en doubles-croches qui sert principalement à unifier différents passages au sein du mouvement. Le mouvement *Variations* est beaucoup plus long que le premier : la seconde variation en forme de marche, par exemple, remplace essentiellement le troisième mouvement de la sonate traditionnelle en quatre parties. La première variation en si bémol mineur se distingue par l'importance que le compositeur attache à une figure chromatique de l'accompagnement qui, à l'instar du motif en doubles-croches de l'allegro, sert à lier des sections disparates.

Simon Morrison

UPCOMING CONCERTS
CONCERTS À VENIR
at Redpath Hall
à la Salle Redpath

Monday, February 11 at 8:00 p.m.
Lundi le 11 février à 20h00
Heather Howes, flute/flûte
Zabel Manoukian, piano
works by/oeuvres de Mozart, Donizetti, Messian, Kuhlau and Glick

Thursday, February 14 at 8:00 p.m.
Jeudi le 14 février à 20h00
McGill Sinfonietta
works by/oeuvres de Purcell, Britten, Haydn and Bartók

Friday, February 15 at 8:00 p.m.
Le vendredi 15 février à 20h00
William Butt, cello/violoncelle
works by/oeuvres de Bach, Roxburgh and Cassadó

Sunday, February 17 at 2:00 p.m.
Le dimanche 17 février à 14h00
Hart House Orchestra
(University of Toronto/*l'Université de Toronto*)

Thursday, February 28 at 8:00 p.m.
Le jeudi 28 février à 20h00
Malcolm Allison, violin/violon
Jean Marchand, piano
works by/oeuvres de Prokofieff, Fauré, Bartók, and Wieniawski

Biographies

Thomas Williams has been an active performer and teacher in the Montreal musical community for the past twenty years. He is a graduate of Brandon University, where he studied with two Canadian violinists; Albert Pratz and Francis Chaplin. He subsequently pursued graduate studies in New York with Ivan Galamian. His performance activities have included solo and chamber music concerts here and abroad, as well as an extensive orchestral career as a first violinist with the Montreal Symphony Orchestra and as an Assistant Concertmaster of the Hamburg Symphony Orchestra. Professor Williams joined the full-time academic staff at McGill in 1986. As Area Chairman, and Director of the McGill Sinfonietta, he works with all string students in the Faculty.

Thomas Williams *se produit sur la scène montréalaise depuis vingt ans à titre d'interprète et de professeur. Diplômé de l'Université de Brandon, où il a étudié sous la direction des deux violonistes canadiens Albert Pratz et Francis Chaplin, il a ensuite poursuivi des études supérieures à New York sous la direction d'Ivan Galamian. Il s'est produit en soliste de même qu'avec des ensembles de musique de chambre au Canada et à l'étranger; il a longtemps fait partie des premiers violons de l'Orchestre symphonique de Montréal et occupé le poste de premier violon adjoint de l'Orchestre symphonique de Hambourg. Depuis 1986, Thomas Williams enseigne à temps plein à l'Université McGill. À titre de directeur du secteur des cordes et de la Sinfonietta de McGill, il est en contact avec tous les étudiants d'instruments à cordes de la faculté.*

♦

Canadian pianist **Edwin Gnandt** has performed extensively as a soloist and accompanist in Canada, the United States and Scotland. In 1982, he was a prize winner in the first Steinway Piano Competition held in San Francisco. Mr. Gnandt has recorded for C.B.C. and has been on faculty at the Banff School of Fine Arts and the University of Calgary. The release of his first compact disc for UNICAL Records, featuring a program of Contemporary Saxophone/Piano music, is due next year. Mr. Gnandt holds a Masters of Music Degree from the University of Washington, where his teacher was Randolph Hokanson. He received a Canada Council Grant to study at the University of Edinburgh, Scotland; and later attended the Juilliard School of Music where he studied with Adele Marcus. In recent years, Mr. Gnandt has been active as a Festival Adjudicator and Piano Examiner for the Western Board of Music.

Le pianiste canadien ***Edwin Gnandt*** *s'est fréquemment produit comme soliste et accompagnateur au Canada, aux États-Unis et en Écosse. En 1982, il a remporté un prix au premier concours de piano Steinway tenu à San Francisco; il a réalisé des enregistrements pour la CBC et enseigné à la «Banff School of Fines Arts» et à l'Université de Calgary. Son premier disque compact enregistré sur étiquette UNICAL doit paraître l'an prochain; il comporte des oeuvres contemporaines pour le saxophone et le piano. M. Gnandt est titulaire d'une maîtrise en musique de l'Université de Washington, où il a étudié sous la direction de Randolph Hokanson. Grâce à une bourse du Conseil des Arts, il a également étudié à l'Université d'Édimbourg, en Écosse, puis à la «Juilliard School of Music», sous la direction d'Adele Marcus. Ces dernières années, M. Gnandt a souvent fait fonction de membre du jury pour le «Western Board of Music».*

SONATA NO. 15 IN B-FLAT MAJOR, K.V. 454
Sonate n° 15 en si bémol majeur, K.V. 454
Largo - Allegro
Andante
Allegretto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

SONATE POUR VIOLON ET PIANO
Allegro vivo
Intermède - Fantasque et léger
Finale - Très animé

Claude Debussy (1862-1918)

INTERMISSION

DUO CONCERTANT pour violon et piano
Cantilene
Egloque I
Eglogue II
Gigue
Dithyrambe

Igor Stravinsky (1882-1971)

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO
Sonate pour violon et piano
Allegro tranquillo
Variazioni

William Walton (1902-1983)

SALLE REDPATH HALL

McGill University/Université McGill · Faculty of Music/Faculté de Musique

Friday, February 8, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 8 février 1991
à 12h15

JEFF JUBENVILLE

student of/élève de John Grew

PRAELUDIUM IN G MINOR (BUXWV 149)
Prélude en sol mineur (Buxwv 149)
Dietrich Buxtehude (1637-1707)

LEIPZIG CHORAL "NUN KOMM' DER HEIDEN HEILAND"
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

PASSACAGLIA IN C MINOR (BWV 582)
Passacaille en do mineur (BWV 582)

SIXTH SONATA/*Sixième sonate*
"VATER UNSER IN HIMMELRICH"
Felix Mendelssohn (1809-1847)

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')

Bourdon	16'
Montre	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Grosse Tierce	3-1/5'
Nazard	2-2/3'
Doublette	2'
Tierce	1-3/5'
Fourniture	2'
Cymbale	1/2'
Cornet	V
Trompette	8'
Clairon	4'
Vox humaine	8'

Positif
(1er clavier, c-g''')

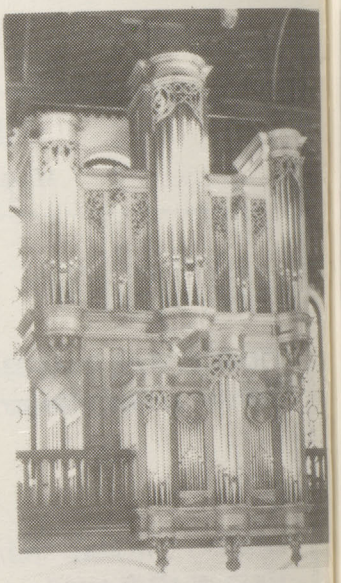
Dessus de flûte	8'
Bourdon	8'
Prestant	4'
Nazard	2-2/3'
Quarte de Nazard	2'
Tierce	1-3/5'
Larigot	1-1/3'
Fourniture	1'
Cymbale	1-1/3'
Cromorne	8'

Récit
(3e clavier, f-d''')

Bourdon	8'
Prestant	4'
Cornet	III
Hautbois	8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')

Bourdon	16'
Flûte	8'
Gros Nazard	5-1/3'
Flûte	4'
Grosse Tierce	3-1/5'
Flûte	2'
Bombarde	16'
Trompette	8'
Clairon	4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert,
a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Monday, February 11, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 11 février 1991
à 20h00

Faculty Concert/Concert de faculté

Heather Howes, flute/flûte
Zabel Manoukian, piano

SONATA
Largo-Allegro
Gaetano Donizetti
(1797-1848)

ANDANTE FÜR FLÖTE
Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

SONATA IN C MINOR, K. 330
Sonate en do mineur, K. 330
Allegro moderato
Andante cantabile
Allegretto
Wolfgang Amadeus
Mozart

LE MERLE NOIR
Olivier Messiaen
(b. 1908)

INTERMISSION

SONATA FOR FLUTE AND PIANO (1983)
Sonate pour flûte et piano
Prelude
I - fast, lightly with fluidity
Interlude
II - fast
Postlude
S. I. Glick
(b. 1934)

SONATA FOR SOLO FLUTE
Sonate pour flûte seule
Liberamente
Semplice
Cadenza
Ritmato
Ingvar Lidholm
(b. 1921)

VARIATIONS ON "THE LAST ROSE OF SUMMER", OP. 105
Friedrich Kuhlau
(1786-1832)

Biographies

Heather Howes

In 1986 the Montreal-born flutist Heather Howes received her Master's degree in performance from McGill University where she studied with Timothy Hutchins. She has attended summer music programs at Banff Centre, School of Fine Arts and the "Centre d'Arts d'Orford". For the past six years Ms. Howes has returned each summer to the University of Tampa in Florida to participate in the Master Classes of Geoffrey Gilbert. Ms. Howes has played Principal Flute with "Orchestre des jeunes du Québec" and "Orchestre de chambre de Montréal" and is presently a member of "Orchestre symphonique de Trois-Rivières". She teaches flute at McGill University, Vanier College and at the CAMMAC Music Centre at Lake MacDonald. Ms. Howes can be heard regularly in solo recitals and in broadcasts for the CBC. She has appeared often in concert with "Quatuor Linos", a flute quartet of which she is a founding member. The quartet has just recently released their first compact disc featuring works by Paule Maurice, W.F.E. Bach an others.

En 1986, la flûtiste montréalaise Heather Howes obtenait une maîtrise en interprétation de l'Université McGill dans la classe de Timothy Hutchins. Elle a participé à des stages au «Banff Centre, School of Fine Arts», au «Centre d'Arts d'Orford» et, chaque été depuis six ans elle se rend à l'Université de Tampa en Floride pour participer aux classes de Geoffrey Gilbert. Membre de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, Heather Howes a occupé le poste de flûte solo à l'orchestre des jeunes du Québec et à l'Orchestre de chambre de Montréal, formations avec lesquelles elle se produit en tant que soliste. Elle enseigne la flûte à l'Université McGill, au Collège Vanier et au Centre musical CAMMAC du Lac MacDonald. Nous pouvons régulièrement entendre Mme Howes en récital solo, en concert avec le Quatuor Linos dont elle est membre fondateur, ainsi que sur les ondes de Radio-Canada.

Zabel Manoukian

Born in Istabul, Zabel Manoukian holds degrees from the Istanbul Conservatory (piano with Ferdi Statzer), McGill University (Dorothy Morton) and the Nordwestdeutsche Musikakademie in Detmold, West Germany (Hanns-Ulrich Kunze). Her studies continued with Nadia Reisenberg in New York. Recipient of three Canada Council Awards, as well as grants from the Gulbenkian Foundation and the Armenian General Benevolent Union, Zabel Manoukian has taught piano at the Conservatoire de musique du Québec à Trois-Rivières and at the CEGEP de Trois-Rivières. Mrs. Manoukian is presently a piano instructor at the McGill Faculty of Music.

Née à Istanbul, Zabel Manoukian a fait ses études de piano au conservatoire de sa ville natale et s'y est méritée les plus hautes distinctions. En 1972, elle obtient une bourse de la Fondation Gulbenkian et vient à Montréal pour suivre ses études avec Dorothy Morton. En 1976 elle obtient son «Diplôme de Concert» avec grande distinction. Boursière du Conseil des Arts du Canada, Mme Manoukian continue de se perfectionner auprès de Hanns-Ulrich à Detmold en Allemagne où elle obtient le diplôme de «Maîtrise en interprétation». Elle travaille aussi avec les réputés maîtres Dieter Weber à Orford, et Nadia Reisenberg à New York jusqu'à 1981. Citoyenne canadienne depuis 1978, Zabel Manoukian a donné de nombreux concerts avec orchestre et récitals en solo à Montréal, à Istanbul et en Allemagne. Elle a enseigné au Conservatoire de Trois-Rivières, au CEGEP de Trois-Rivières et elle enseigne présentement à la Faculté de Musique de l'Université McGill.

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, February 13, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 13 février 1991
à 20h00

Master's Recital/Récital de maîtrise

Robert Caron,

alto saxophone/saxophone alto

(student of/élève de Peter Freeman)

Dale Bartlett, piano

D'Arcy Gray, marimba

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

CONCERTINO DA CAMERA (1935) — Jacques Ibert (1890-1962)
Allegro con moto
Larghetto
Animato molto

PRÉLUDE, CADENCE ET FINALE (1956) — Alfred Desenclos (1912-1971)

SONATA (1937) — Bernhard Heiden (b. 1910)
Allegro
Vivace
Adagio/presto

INTERMISSION

DIVERTIMENTO (1968) — Akira Yuyama
for marimba and alto sax
pour marimba et sax alto

SCARAMOUCHE (1939) — Darius Milhaud (1892-1914)
Vif
Modéré
Brazileira

CAPRICE EN FORME DE VALSE (1950) — Paul Bonneau
for solo saxophone
pour saxophone seul

SONATINE (1948) — Claude Pascal (b. 1921)

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, February 14, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 14 février 1991
à 20h00

McGill University Band
l'Harmonie universitaire de McGill

Tom Talamantes, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-485.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-485.

PROGRAM NOTES

Lohengrin, Prelude to Act III
Richard Wagner

Wagner's opera *Lohengrin* was a direct result of the composer's association with 'Mad' King Ludwig II of Bavaria; their lifelong relationship was one of mutual admiration bordering on the fanatical. Wagner looked upon the adolescent king as "that precious reward of my genius...born for me out of the womb of a queen." Ludwig's enthusiasm for Wagner was no less fervent:

> Now, oh the moment has come, now that the royal purple enfolds me! Since the power is mine, I will use it to sweeten your life...The most beautiful moments of my life I have received from you, everything, everything from you, every joy, every rapture!...

These mutually passionate outpourings elicited the following comment from musicologist Robert W. Gutman:

> Wagner spoke and wrote of the king with a delirium causing some to wonder whether the glorifier of the German woman had not suffered a sexual change of direction not unknown to middle age.

Wagner's initial ideas for *Lohengrin* came from the castle *Hohenschwangau*, built by King Ludwig I of Bavaria. Inside the main hall were murals depicting the Medieval Order of the Knights of the Swan, which King Ludwig I tried to revive during his reign; it was these large murals that inspired the opera. *Lohengrin* contains much Medieval splendour and ceremony, which the *Overture to Act III* strongly evokes. A true miniature among Wagner's operatic orchestral excerpts, the *Overture* is approximately three minutes in length--despite its brevity, it is truly large scale in dramatic weight. It is a celebration of the wedding ceremony of Elsa and her stranger-knight; embodying many of the main themes of the opera, it is a work of exuberant youthfulness.

Capriccio Espagnol, Op.24
Nikolai Rimsky-Korsakov

The years 1883 to 1887 was a time of compositional stasis for Rimsky-Korsakov, mostly due to events that drew his attention away from musically creative activities. In 1883, he became assistant to Balikirev, the musical director of the Imperial Chapel. At the same time, Rimsky-Korsakov was chief musical advisor to the wealthy merchant Belyayev, who had become a supporter and music publisher of Russian composers, most notably the "Mighty Five" (Balikirev, Borodin, Cui, Mussorgsky and Rimsky-Korsakov). In addition, Belyayev was the patron of series of "Russian Symphony Concerts", and required Rimsky-Korsakov's assistance in this area as well. Borodin's death in 1887 left Rimsky-Korsakov with the additional self-appointed task of completing *Prince Igor*; work was commenced in conjunction with his ex-pupil, Glazunov.

Rimsky-Korsakov composed the *Kaprichchio na ispanskiye temi (Capriccio Espagnole)* in the summer of 1887 as a companion piece to his 1886 *Fantasia on Two Russian Themes* for violin and orchestra. The *Capriccio Espagnole* was inspired by Glinka's *Capriccio Brilliante* of 1845--the most notable similarity between these two works is the idea of accentuating the exotic nature of the thematic material through brilliantly varied orchestration, rather than treatment through symphonic development. Rimsky-Korsakov felt that his *Capriccio Espagnol* was a work exhibiting:

> ...felicitous choice of melodic designs and figuration patterns exactly suiting each kind of instrument, brief virtuoso cadenzas for instruments solo, the rhythm of the percussion instruments ... constitute the very essence of the composition and not its garb or orchestration...

In the summer of 1888, Rimsky-Korsakov further explored this style of composition in the symphonic suite *Sheherazade* and the

Russian Easter festival Overture. In his autobiography, the composer wrote:

> The Capriccio, Sheherazade and the Easter Festival Overture close a period of my work, at the end of which my orchestration had attained a considerable degree of virtuosity and warm sonority without Wagnerian influence, limiting myself to the normally constituted orchestra used by Glinka...

Suite of Six American Dances
Robert Russel Bennett

Although Robert Russell Bennett composed in such genres as opera, symphony, concerto, overture and chamber music, he is best known as Broadway's leading orchestrator. From 1920 to 1960, he scored over 300 musicals by such writers as Gershwin, Porter, Berlin, Loewe and Kern, raising the standard of orchestration to equal that of the songwriter's craft.

The *Suite* is made up of five dances: a highly syncopated *Cakewalk*; a swing-like *Schottische*; a *Western One Step*; a *Wallflower Waltz* (which recalls the Big Band sound); and a concluding *Rag*. Both the *Rag* and the *Cakewalk* are noteworthy for their rhythmic invention.

Satiric Dances
Norman Dello Joio

One of the most colourful of American composers and music educators, Norman Dello Joio was born in New York to a family of Italian immigrants in 1913. He began his professional career at the age of 14 as organist at Star of the Sea Church, New York. In 1939, he studied composition at the Juilliard graduate school under Wagenaar; however, more influential on his compositional style was Dello Joio's brief contact with Hindemith at the Yale School of Music in 1941--Richard Jackson summarises:

> ...it was Hindemith's advice, rather than any technical instruction that had the most effect. He urged Dello Joio to speak naturally as a composer, without concern for models that had little relevance to his experience and temperament...

Dello Joio's musical vocabulary is an interesting hybrid of Catholic church music (especially Gregorian Chant), popular music, and the New York Jazz style. He has an affinity for large dynamic contrasts, romantic melodies and theatrical gestures. Jackson describes Dello Joio's music as possessing "the same big city stimulants that affected Gershwin."

A variety of styles are present in the three *Satiric Dances.* The *Allegro pesante* hints at exoticism with its quasi-Arabic themes, punctuated by brief connecting passages. The movement is in two sections; motion suddenly increases towards the end of the second section, halted abruptly by the tubular bells at the beginning of the short coda. The middle *Adagio mesto* is a loose, ambling ternary structure in which thematic material is introduced by the flutes, and echoed in fragmentary exchanges with the woodwinds. Contrast is provided by an increase in both motion and activity in the middle section, which dissolves into the beginning flute theme. Especially satiric is the concluding *Allegro spumante*, a reckless, theatrical parody of Rimsky-Korsakov's *Flight of the Bumblebee.*

PAUL DINGLE

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Ouverture de Lohengrin, Acte III
Richard Wagner

L'opéra *Lohengrin* de Wagner est le fruit des rapports que Wagner entretient avec le roi Louis II de Bavière; cette relation qui durera toute leur vie se fonde sur une profonde admiration mutuelle qui frise le fanatisme. Le compositeur voit dans le roi adolescent : «la précieuse récompense de mon génie...l'être sublime, né pour moi de matrice royale». L'enthousiasme de Louis pour Wagner ne reflète pas moins de ferveur :

> «...Voici que l'heure est venue de

> me draper dans la pourpre royale! Que ce pouvoir qui est mien désormais serve à adoucir ta vie... Les plus beaux moments de ma vie, c'est à toi que je les dois, toutes les joies, tous les ravissements!...»

Ces effusions passionnées de part et d'autre ont inspiré ces remarques au musicologue Robert W. Gutman :

> «...Wagner délire tellement dans les propos qu'il tient au sujet du roi qu'on se demande si le compositeur, dont l'oeuvre exalte les vertus de la femme allemande, n'a pas changé d'orientation sexuelle, comme cela peut arriver vers la maturité...»

C'est le château de *Hohenschwangau*, construit par Louis II de Bavière, qui inspire à Wagner le sujet de *Lohengrin*. À l'intérieur de la salle principale, des murales illustrent l'ordre médiéval des chevaliers du Cygne que le roi Louis I avait essayé de faire revivre sous son règne; ce sont précisément ces fresques que Wagner tente d'illustrer dans son opéra. *Lohengrin* est prétexte à tout un étalage de splendeurs et de cérémonies médiévales : l'ouverture de l'Acte III évoque la célébration du mariage d'Elsa et de son chevalier étranger. Véritable miniature parmi les extraits d'opéra pour orchestre de Wagner, -- l'*Ouverture* ne dure que trois minutes environ -- elle n'en conserve pas moins des proportions imposantes puisqu'on y retrouve bon nombre des principaux thèmes de l'opéra.

Capriccio espagnol, op. 24
Nikolai Rimski-Korsakov

De 1883 à 1887, diverses activités éloignent Rimski-Korsakov de la composition : en 1883, il devient l'adjoint de Balikirev, alors directeur musical de la Chapelle impériale. Par ailleurs, il cumule les fonctions de principal conseiller musical auprès du riche marchand Belaïeff, mélomane averti devenu éditeur de musique russe et notamment des oeuvres du groupe des Cinq (Balikirev, Borodine, Cui, Moussorgski et Rimsky-Korsakov). Belaïeff organise un cycle de «concerts symphoniques russes» et fait appel à Rimski-Korsakov pour le seconder dans cette tâche. En 1887, à la mort de Borodine, Rimski-Korsakov se fixe une nouvelle mission, achever la composition du *Prince Igor*; il se met à l'oeuvre avec un ancien élève, Glazounov.

Rimski-Korsakov compose le *Kaprichchio na ispanskiye temi* (*Capriccio espagnol*) pendant l'été de 1887 pour faire pendant à un autre morceau (écrit en 1886 celui-là), *Fantaisie sur deux thèmes russes* pour violon et orchestre. C'est le *Capriccio brillante* de Glinka de 1845 qui incite Rimski-Korsakov à écrire le *Capriccio espagnol* : à l'instar de Glinka, il choisit lui aussi de souligner le caractère exotique du matériel thématique par une orchestration aux variations brillantes plutôt que par un développement symphonique. Rimski-Korsakov voit dans son *Capriccio espagnol* une oeuvre affichant «un choix heureux de mélodies et de schèmes de figuration convenant parfaitement à chaque instrument, de brèves cadences reposant sur la virtuosité des instruments solos et le rythme des instruments de percussion». Pendant l'été de 1888, Rimski-Korsakov, approfondissant ce style, compose les suites symphoniques *Shéhérazade* et l'*Ouverture de La Grande Pâque Russe*. Il note à ce sujet dans son autobiographie :

> «...Le Capriccio, Shéhérazade, et La Grande Pâque Russe mettent un terme à une période créatrice où j'ai atteint, sur le plan de l'orchestration, un niveau de virtuosité très élevé, obtenant des sonorités chaleureuses qui ne reflètent cependant pas l'influence de Wagner puisque je me suis limité, comme Glinka, à l'orchestre traditionnel...»

Danses Satiriques
Norman Dello Joio

L'un des compositeurs et professeurs de musique américains les plus hauts en couleurs, Norman Dello Joio voit le jour à New York au sein d'une famille d'immigrants en 1913. Il fait ses débuts professionnels à

l'âge de quatorze ans comme organiste de l'église *Star of the Sea* à New York. En 1939, il étudie la composition à l'École Juilliard avec Wagenaar; pourtant, c'est sa trop brève rencontre avec Hindemith à l'école de musique de Yale en 1941 qui influence son style de composition, comme le fait observer Richard Jackson :

> «...Ce sont les conseils d'Hindemith plus que tout enseignement technique qui l'ont le plus marqué. Hindemith l'incite à s'exprimer naturellement comme compositeur, sans se préoccuper de modèles qui n'ont que peu de rapports avec son expérience et son tempérament...»

Le vocabulaire musical de Dello Joio est un mélange harmonieux des différentes influences de sa vie : musique sacrée catholique et notamment chant grégorien, musique populaire et jazz de New York. Dello Joio aime les contrastes dynamiques prononcés, les mélodies romantiques et les gestes théâtraux. Selon Jackson, la musique de Dello Joio reflète «le dynamisme propre aux grandes métropoles que l'on retrouve chez Gershwin».

On retrouve plusieurs styles dans les *Danses satiriques* . L'*allegro pesante* est teinté d'un exotisme discret étayé de thèmes quasi-arabes, ponctués de brefs passages charnières. Le mouvement est en deux sections; une accélération subite qui marque la fin de la deuxième est brusquement interrompue par les cloches tubulaires amorçant une brève coda. L'*Adagio mesto* du milieu suit une structure ternaire souple où le matériel thématique est exposé par les flûtes qui trouvent écho chez les bois à travers un dialogue fragmentaire. L'accélération du tempo et l'intensification de l'activité marquent un contraste avant de se fondre dans les premières notes du thème de la flûte. En conclusion, l'*Allegro spumante* d'un caractère particulièrement satirique est une parodie insouciante et théâtrale du *Vol du bourdon* de Rimski-Korsakov.

Suite de six danses américaines
Russell Bennett

Même s'il a abordé pratiquement tous les genres, opéra, symphonie, concerto, ouverture et musique de chambre notamment, le compositeur Russell-Bennett demeure surtout connu comme le meilleur orchestrateur de Broadway. De 1920 à 1960, il a écrit les arrangements de plus de 300 comédies musicales de compositeurs tels que Gershwin, Porter, Berlin, Loewe et Kern, élevant la fonction d'orchestrateur à un rang réservé jusqu'alors aux compositeurs de mélodies. La *Suite* comprend cinq danses : un *cakewalk* fortement syncopé; une *écossaise* genre swing; un *one-step* western; une valse *wallflower* (qui rappelle les grands orchestres Big Band); et en conclusion un *rag*. Le *rag* tout comme le *cakewalk* se distinguent par leur rythme inventif.

PAUL DINGLE

UPCOMING CONCERTS
CONCERTS À VENIR
at Pollack Hall
à la Salle Pollack

Friday, February 15
Vendredi 15 février
Jazz Ensemble I
Gordon Foote, director/directeur

Thursday, February 21
Jeudi 21 février
Bryan Townsend, guitar/guitare
works by/oeuvres de Villa-Lobos, Sor, Albeniz, de Falla, and Rodrigo

Wednesday, February 27
Mercredi 27 février
Jan Jarczyk, piano and Jazz Trio
original works based on Quebec folk songs/compositions originales basées sur des chansons de folklore québécoises

Thursday, February 28
Jeudi 28 février
McGill Chamber Winds/
l'Ensemble à vent de McGill
Robert Gibson, director/directeur
works by/oeuvres de Mozart, Stravinsky and Kurt Weill

LOHENGRIN
Prelude to Act III

Richard Wagner
(1813-1883)
arr. G. Drumm

CAPRICCIO ESPAGNOL
Alborada
Variazioni
Alborada
Scena e Canto Gitano
Fandango Asturiano

Nikolai Rimsky-Korsakov
(1844-1908)
arr. M. Hindsley

INTERMISSION

GEORGE WASHINGTON BRIDGE

William Schuman
(b. 1910)

SUITE OF OLD AMERICAN DANCES
Cake Walk
Schottische
Western One-Step
Wallflower Waltz
Rag

Robert Russell Bennett
(1894-1981)

SATIRIC DANCES FOR A COMEDY BY ARISTOPHANES
Allegro pesante
Adagio mesto
Allegro spumante

Norman Dello Joio
(b. 1913)

MUSICIANS/MUSICIENS

Flute/Flûte
* Ginzberg, T.
Harris, T.
Prinz, K.
Vantomme, J.
Williamson, K.

Oboe/Hautbois
De Gonzague, M.
* Tropper, R.

Bassoon/Basson
* Adolph, M.
Mah, P.

Clarinet/Clarinette
Auruskin, V.
Cassidy, B.
Cowan, A.
Lee, L.
Riley, J.
Sheridan, J.
* Smith, E.
Thoman, D.
Winikoff, C.

Saxophone
* Hendrick, J.
Sorenson, B.

Percussion
Blaak, D.
Dim, M.
Roberts, D.
* Simons, K.

Horn/Cor
* Anderson, J.
Campbell, K.
Hodder, C.
Nellis, S.
Nelsen, J.

Trumpet/Trompette
Champion, E.
* Cox, G.
Poulin, R.
Tiller, J.
Van Galen, M.

Trombone
Bartley, J.
* Monette, F.
Moffitt, C.
Nolet, S.

Euphonium
Dorsey, J.

Tuba
Best, D.
* Bovell, C.

*** Principal players • Premières chaises**
Librarian/Manager • Musicothécaire: L. Lee

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Thursday, February 14, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 14 février 1991
à 20h00

McGill Sinfonietta
Sinfonietta de McGill
Antonio Lysy, director/directeur

The presentation of this concert is a component of course number 243-969.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-969.

SUITE FROM "THE FAIRY QUEEN" — Henry Purcell (1659-1695)

Prelude - Allegro non troppo
Rondeau - Andante grazioso
Jig - Allegro
Hornpipe - Allegro con spirito
Dance for the fairies - Vivace
Chaconne - Moderato

CELLO CONCERTO IN D MAJOR, OP. 101 — Joseph Hadyn (1732-1809)

Concerto pour violoncelle en ré majeur, op. 101

Allegro Moderato
Adagio
Rondo - Allegro

Allan Kennedy, cello/violoncelle

INTERMISSION

SIMPLE SYMPHONY FOR STRING ORCHESTRA — Benjamin Britten (1913-1976)

Boisterous Bourrée	-	Allegro Ritmico
Playful Pizzicato	-	Presto possibile pizzicato sempre
Sentimental Saraband	-	Poco lento e pesante
Frolicsome Finale	-	Prestissimo con fuoco

RUMANIAN FOLK DANCES — Béla Bartók (1881-1945)

"Jocul Cu Bâtă"
from Mezöszabad (County Maros - Torda)
Allegro Moderato
"Brâul" *from Egres (County Torontál)*
Allegro
"Pe Loc" *from Egres (County Torontál)*
Moderato
"Buciumeana" *from Bisztra (County Torda - Aranyos)*
Moderato
"Poarga Românească" *from Belényes (Country Bihar)*
Allegro
"Măruntel" *from Belényes (Country Bihar)*
L'istesso tempo
"Măruntel" *from Nyàgra (County Torda - Aranyos)*
Allegro Vivace

Musicians/Musiciens

Violin/Violon:	**NADIA FRANCAVILLA**
	MARY WANG
	Maya de Forest
	Francisco de Galvez
	Angélique Duguay
	Farran James
	Steven Larson
	Alison McLellan
	Annie Trépanier
Viola/Alto:	**STÉPHANE LAUZON**
	Coco Bochonko
	Aude Wagnière
Cello/Violoncelle:	**ADRIANA BARTON**
	Allan Kennedy
	Christopher Rankin
Bass/Basse:	**GILLES NEAULT**

Friday, February 15, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 15 février 1991
à 12h15

GERALD WHEELER, organ/orgue

PRELUDE AND FUGUE IN G
Prélude et fugue en sol
Vincenz Lübeck
(1654-1740)

VARIATIONS: BERGAMASCA
(Fiori musicali 1635)
Girolamo Frescobaldi
(1583-1643)

ANDANTE IN F
(FOR MECHANICAL ORGAN) K. 616
Andante en fa
(pour orgue mécanique) K. 616
Wolfgang Amadeus
Mozart
(1756-1791)

CHORALE PRELUDES
Valet will ich der geben
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Bicinium)
O Lamm Gottes, unschuldig
Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

MARCHE TRIOMPHALE
Alexandre Guilmant
(1837-1911)

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

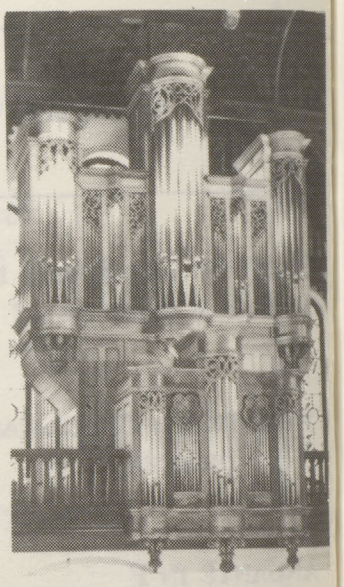
Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')
Bourdon ..... 16'
Montre ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Nazard ..... 2-2/3'
Doublette ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Fourniture ..... 2'
Cymbale ..... 1/2'
Cornet V
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'
Vox humaine ..... 8'

Positif
(1er clavier, c-g''')
Dessus de flûte ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Nazard ..... 2-2/3'
Quarte de Nazard ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Larigot ..... 1-1/3'
Fourniture ..... 1'
Cymbale ..... 1-1/3'
Cromorne ..... 8'

Récit
(3e clavier, f-d''')
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Cornet III
Hautbois ..... 8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')
Bourdon ..... 16'
Flûte ..... 8'
Gros Nazard ..... 5-1/3'
Flûte ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Flûte ..... 2'
Bombarde ..... 16'
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert, a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Friday, February 15, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 15 février 1991
à 20h00

Concert Diploma Recital
Récital de diplôme de concert

William Butt,
cello/violoncelle

Student of/élève d'Antonio Lysy

This recital is presented in partial fulfillment for the degree of Concert Diploma.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'un diplôme de concert.

SUITE NO. 4, BWV 1010 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I and II
Gigue

PARTITA — Edwin Roxburgh (b. 1937)
for solo cello
pour violoncelle seul

INTERMISSION

SUITE FOR CELLO, OP. 72 — Benjamin Britten (1913-1976)
Suite pour violoncelle, op.72
Canto primo
- Fuga
- Lamento

Canto secondo
- Serenata
- Marcia

Canto terzo
- Bordone
- Moto perpetuo

Canto quarto

SUITE FOR CELLO — Gaspar Cassadó (1897-1966)
Suite pour violoncelle
Preludio - Fantasia
Sardana (Danza)
Intermezzo e Danza Finale

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Friday, February 15, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 15 février 1991
à 20h00

Jazz Ensemble I
Ensemble de jazz I
Gordon Foote, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-495.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-495.

Selections to be made from the following:
Les oeuvres entendues seront choisies parmi les suivantes:

THE TIGER OF SAN PEDRO	John La Barbera
RACKAFRACKER	Dave Robertson
SKYLARK	Carmichael/Mercer arr. Brookmeyer
BEYOND THE LIMIT	Bob Mintzer
REUNION AT NEWPORT	Alan Broadbent
A GENTLE BREEZE	Graham arr. Kubis
THINGS ARE GETTING BETTER	Adderly arr. McConnell
CENTRAL PARK WEST	Coltrane arr. Fedchock
HARLEM NOCTURNE	Hagen arr. Zvacek

McGill Jazz Ensemble I

Direction: Gordon Foote

Saxophone

Michel Therrien	Shawinigan, Quebec
Ian Babb	Burlington, Ontario
Kelly Jefferson	Regina, Sask.
Steve Kaldestad	Regina, Sask.
Samantha Duckworth	Montreal, Quebec

Trumpet/trompette

Jocelyn Couture	Victoriaville, Quebec
Doug Thrower	Toronto, Ontario
Brian O'Kane	North Bay, Ontario
Luigi Allemano	Edmonton, Alberta
Dean McNeill	Edmonton, Alberta

Trombone

David Jesperson	Montreal, Quebec
Kelsley Grant	Winnipeg, Manitoba
Alain Lebrun	Montreal, Quebec
Jules Estrin	Edmonton, Alberta
Peter Collins	Brantford, Ontario

Guitar/Guitare: Jim Head	Grande Prairie, Alberta
Bass/Basse: Drew Birston	Winnipeg, Manitoba
Piano: Tilden Webb	Regina, Sask.
Drums/Batterie: Jeff MacPherson	Halifax, Nova Scotia

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Sunday, February 17, 1991
2:00 p.m.

Le dimanche 17 février 1991
à 14h00

Hart House Orchestra

Errol Gay, director/directeur
Claudio Vena, associate conductor

Hart House String Ensemble

Claudio Vena, director/directeur

OVERTURE TO RUSLAN AND LUDMILA — M. J. Glinka (1804-1857)

Hart House Orchestra · Claudio Vena, conductor/chef

MEDITATION FOR ORCHESTRA — Alexander Rapoport

Hart House Orchestra · Errol Gay, conductor/chef

ENGLISH FOLK SONG SUITE — Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

March - Seventeen Come Sunday
Intermezzo - My Bonnie Boy
March - Folksongs from Somerset

Hart House Orchestra · Claudio Vena, conductor/chef

INTERMISSION

DIVERTIMENTO NO. 3 in F major (K. 138)
Divertimento n° 3 en fa majeur (K. 138) — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Allegro
Andante
Presto

Hart House String Ensemble · Claudio Vena, conductor/chef

CONCERTO GROSSO FOR STRINGS AND PIANO OBLIGATO — Ernest Bloch (1880-1959)

Prelude
Dirge

Hart House String Ensemble · Claudio Vena, conductor/chef
Errol Gay, piano

SYMPHONY NO. 2 IN C MINOR, OP. 17 "Little Russian"
***Symphonie n° 2 en do mineur, op. 17* "Little Russian"** — Piotr Illyich Tchaikovsky (1840-1893)

1. Andante sostenuto
4. Moderato assai

Hart House Orchestra · Errol Gay, conductor/chef

MUSICIANS/MUSICIENS

Hart House Orchestra

Violin I/Violon I
Monica Baytinck
Paula Glick
Sonna Hahn
Jennifer Haywood-Farmer
Lou Merseneau
Leah Oko
David Olson
John Pidkowich
Teresa Pitek
Alexander Singer
George Wong

Violin II/Violon II
Jeff Baker
Patty Chan
Karen Davidson
Christine Gee
Ralph Hauser
Leo Leung
Hans Lie
Ray Tse
Perry Wong
Edgar Young
Deborah Zamble

Viola/Alto
Brett Brown
Julia Elia
Heather Gay

Cello/Violoncelle
Mahsa Farzaneh
Susanna Huh
Danielle Jefferies
Neil Katz
Anne LaGrand
Hanna Lee
Mora Leung
Tony Leung
Stephanie Luke
Tom Phillips
Elizabeth Sherman

Bass/Basse
Paul Young

Flute/Flûte
Sharon Greene
Judy Wong

Piccolo
Jennifer Aharonian

Oboe/Hautbois
Julia Chiba
Anita Fesus

Clarinet/Clarinette
Drazen Bulat
Gwynneth Jones

Bassoon/Basson
Dianne Mills
Ted Snyders

Trumpet/Trompette
Tim Hendrickson
Paul McEwen
Philip Vigneron

French Horn/Cor
Terry Brown
Shane Long
Mary Beth Primmer

Trombone
Colin Furness
Michael Woodside

Tympani/Timbales
Alyson Walters

Hart House String Ensemble

Violin I/Violon I
Mark Bachmann
Paula Glick
Sonna Hahn
Teresa Pitek

Violin II/Violon II
Ed Karek
Hans Lie
John Pidkowich

Viola/Alto
Brett Brown
Julia Elia

Cello/Violoncelle
Alan Chau
Robert Mende

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Tuesday, February 19, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 19 février 1991
à 20h00

McGill Alumni Series/Série des anciens de McGill

Michael Donovan,
baritone/baryton
Michael McMahon, piano

CBC Stereo
Montreal 93.5

This concert is recorded by CBC for future broadcast.
Producer: Frances Wainwright.
Ce concert est enregistré par Radio-Canada et sera diffusé ultérieurement. Réalisation: Frances Wainwright.

JOSEPH VON EICHENDORFF LIEDER — Hugo Wolf (1860-1903)

Der Musikant
Nachtzauber
Heimweh
Verschwiegene Liebe
Ständchen
Die Nacht
Der Freund

SONGS ON TEXTS OF BERTOLT BRECHT — Hans Eisler (1898-1962)

Spruch
Marie weine nicht
Elegie 1939
In den Weiden
Über den Selbetmord
Vom Sprengen des Gartens

INTERMISSION

5 LANGSTON HUGHES SONGS — Hermann Reutter (b. 1900)

"My Dark Hands"
The Minstrel
Drum
Black Girl
Song for a Black Girl
When Susanna Jones Wears Red

BANALITÉS — Francis Poulenc (1899-1963)

Chanson d'Orkenise
Hôtel
Fagnes de Wallonie
Voyage à Paris
Sanglots

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, February 21, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 21 février 1991
à 20h00

Bryan Townsend,
guitar/guitare

PRÉLUDES (1940) — Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
Mélodie lyrique
Melodia capadocia
Hommage à Bach
Hommage aux indiens
Hommage à la vie sociale

ÉTUDE N° 7 (1929)

FANTAISIE ET VARIATIONS BRILLANTES, OP. 30 — Fernando Sor (1778-1839)
Introduction
Thème
Variations 1-4
Allegretto

INTERMISSION

TABULATURA NOVA (1979) — Petr Eben (b. 1929)
introduzione e tema
i. allegro drammatico - estinto
ii. rhapsodico - estinto
iii. risoluto
iv. sostenuto cantabile - estinto
v. allegretto ben ritmico
vi. finale - vivace ballabile
vii. coda - calmo
Montreal première/première montréalaise

ASTURIAS (LEYENDA) — Isaac Albeniz (1860-1909)

HOMENAJE (LE TOMBEAU DE DEBUSSY) — Mañuel de Falla (1876-1946)

ZAPATEADO — Joaquín Rodrigo (b. 1902)

Biography

Classical guitarist Bryan Townsend combines technical assurance and musical sensitivity so effectively that he has already won high praise from audiences and critics alike. The English reviewer John Duarte commented that his Wigmore Hall debut demonstrated "sensitive playing, good dynamic shaping and excellent embellishments". Other writers have called his performances "enchanting" and "spectacular by virtue of his assured, open and expansive playing".

Mr. Townsend is the first guitarist to graduate with a Concert Diploma from McGill University. Since then he has been active as a chamber-player, soloist and recitalist across Noth America and Europe. He has been a guest artist at the Victoria International Festival, The Banff Festival and Guitar 87 in Toronto. As a special tribute to Villa-Lobos on the centenary of his birth, he was invited to appear as soloist in the Guitar Concerto with Mario Bernardi and the CBC Vancouver Orchestra.

From the very beginning of his career Mr. Townsend has been heard on both national and regional broadcasts of the CBC and Radio-Canada with feature appearances on Mostly Music, Jeunes Artistes, R.S.V.P., Disc Drive and Westcoast Performance.

Fanfare Records of Toronto has released his first recording, containing music from Spain and Latin America.

Biographie

Le guitariste Bryan Townsend sait combiner une assurance technique et une sensibilité musicale de façon si saisissante qu'il s'est déjà valu l'éloge du public ainsi que des critiques. John Duarte, un critique anglais, a dit lors de ses débuts à Wigmore Hall, qu'il a fait preuve «de bonnes nuances, d'agréments excellents et d'une interprétation sensible». D'autres commentateurs ont noté un style «enchanteur» et «spectaculaire, en vertu de son jeu assuré, libre et étendu».

M. Townsend est le premier guitariste a avoir obtenu, à l'Université McGill, un Diplôme de Concert. Parcourant l'Amérique du Nord et l'Europe, il se produit en tant que musicien de chambre, soliste avec orchestre et concertiste. De plus, il a été artiste invité au Festival International de Victoria, au Festival de Banff et à Guitare '87 à Toronto. A l'occasion du centenaire de naissance de Villa-Lobos, M. Townsend fut invité, en tant que soliste, à interpréter le concerto pour guitare de ce compositeur. Il était accompagné par l'orchestre CBC de Vancouver dirigé par Mario Bernardi.

Depuis ses débuts, M. Townsend a été entendu à maintes reprises sur les ondes de Radio-Canada et de CBC dans le cadre d'émissions régionales et nationales tel que «Mostly Music», Jeunes Artistes, R.S.V.P., «Disc Drive » et «Westcoast Performance».

Son premier enregistrement «El Decameron Negro et autres musiques d'Espagne et d'Amérique latine» fut mis en circulation sous étiquette «Fanfare» (Toronto).

SALLE REDPATH HALL

McGill University/Université McGill · Faculty of Music/Faculté de Musique

Friday, February 22, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 22 février 1991
à 12h15

MONIKA TKACZEWSKI, organ/orgue

MESSE POUR LES COUVENTS — François Couperin (1668-1733)
Plein jeu
Cromorne sur la taille
Duo sur les tierces
Basse de trompette
Élévation, tierce en taille

SONATE EN TRIO, N°2 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Vivace
Largo

PRELUDE AND FUGUE IN A MINOR BWV 543 — Johann Sebastian Bach
PRÉLUDE ET FUGUE EN LA MINEUR, BWV 543

McTavish Gate/Porte McTavish · McGill Main Campus · (Métro Peel) · 398-4547

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

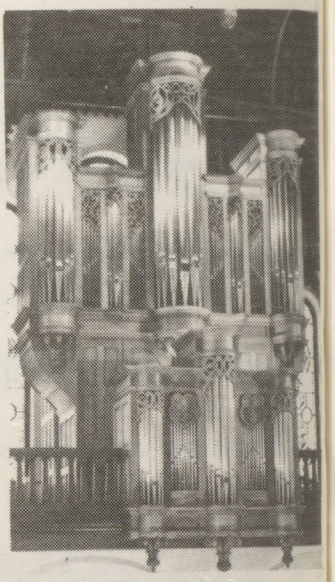
Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')
Bourdon ..... 16'
Montre ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Nazard ..... 2-2/3'
Doublette ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Fourniture ..... 2'
Cymbale ..... 1/2'
Cornet V
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'
Vox humaine ..... 8'

Positif
(1er clavier, c-g''')
Dessus de flûte ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Nazard ..... 2-2/3'
Quarte de Nazard ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Larigot ..... 1-1/3'
Fourniture ..... 1'
Cymbale ..... 1-1/3'
Cromorne ..... 8'

Récit
(3e clavier, f-d''')
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Cornet III
Hautbois ..... 8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')
Bourdon ..... 16'
Flûte ..... 8'
Gros Nazard ..... 5-1/3'
Flûte ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Flûte ..... 2'
Bombarde ..... 16'
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert, a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Monday, February 25, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 25 février 1991
à 20 h

Jens Lindemann,
trumpet/trompette
Allison Gagnon, piano

This recital is presented as part of the Grand Prize in the Canadian Music Competition 1990, "Stepping Stones" category. It is recorded by CBC for future broadcast on "Jeunes Artistes" heard on Sundays at 11:00 a.m., Michèle Patry, producer.

Ce récital fait partie du Premier Prix des Concours de musique du Canada 1990, catégorie Tremplin international. Il est enregistré pour la série "Jeunes Artistes" présentée sur les ondes FM de Radio-Canada le dimanche à 11h00. Ce concert sera diffusé à une date ultérieure. Réalisation: Michèle Party.

JENS LINDEMANN - TRUMPET/TROMPETTE

Jens Lindemann was born in Germany in 1966 and raised in Edmonton, Alberta, where he began studying trumpet at the age of 12. He graduated from McGill University with a Bachelor's Degree in Music (High Distinction) in 1988 after three years of study under James Thompson. In 1988-89, Jens pursued private studies in Los Angeles on a Canada Council Grant. He is presently on scholarship as a student of Mark Gould in the Master's Program at the Juilliard School of Music in New York.

In July 1990, Jens Lindemann became the first brass player to ever win the Grand Prize in the 20-year history of the Canadian Music Competition "Stepping Stones" Category. In November 1990, he won Second Prize in the Wind Category of the Montreal Symphony Orchestra Competition. Jens has performed as soloist with the National Arts Center Orchestra and the Edmonton Symphony.

During the 1990-91 season, Jens will be appearing as soloist with the Mount Royal Orchestra in Montreal, the Quebec Symphony, the Montreal Chamber Orchestra and the National Arts Center Orchestra.

As part of his Canadian Music Competitions Prize, he will be appearing in recital in Canada in Montreal for the Radio-Canada FM network, in Edmonton and in Calgary, and abroad in Washington DC for the Organization of American States and finally as soloist with the Banco Mayo Foundation Orchestra in Buenos Aires, Argentina.

♦

Né en Allemagne en 1966, Jens Lindemann a grandi à Edmonton, en Alberta où il commença ses études de trompette à l'âge de douze ans. Il a obtenu son Baccalauréat en musique de l'Université McGill (Grande distinction) en 1988 après trois années d'études avec James Thompson. Grâce à une bourse du Conseil des Arts du Canada, Jens a poursuivi des études privées à Los Angeles en 1988-89. Jens est présentement un élève boursier de Mark Gould dans le progamme de mâitrise de la Juilliard School of Music à New York.

En juillet 1990, Jens Lindemann fut le premier grand gagnant instrumentiste à cuivre dans les vingt ans d'existence du Tremplin international des Concours de musique du Canada. En novembre 1990, il a obtenu le deuxième prix dans le catégorie Vents du Concours de l'Orchestre symphonique de Montréal. Jens s'est produit en soliste avec l'Orchestre du Centre national des Arts et l'Orchestre symphonique d'Edmonton.

Durant la saison 1990-91, Jens sera soliste avec l'Orchestre symphonique de Mont-Royal à Montréal, l'Orchestre symphonique de Québec, l'Orchestre de chambre de Montréal et de nouveau avec l'Orchestre du Centre national des Arts.

De plus, Jens donnera des concerts faisant partie de son prix des Concours de musique du Canada: en récital, au Canada à Montréal pour le réseau FM de Radio-Canada, à Edmonton et à Calgary, et à l'étranger à Washington, DC, pour l'Organisation des Etats Américains et comme soliste avec l'Orchestre de la Foundation Banco Mayo de Buenos Aires en Argentine.

ALLISON GAGNON - PIANO

Allison Gagnon received her Bachelor of Music Degree in 1983 from Queen's University in Kingston, Ontario, and continued her studies at the Academy of Music in Vienna, Austria, where she completed the Concert Diploma in Solo Piano in 1986. Upon her return to Canada, she joined the Queen's School of Music as an adjunct faculty member. She is currently working towards the Masters Degree in Piano Accompaniment at McGill University, where she is a fellowship student of Dale Bartlett.

Allison has appeared in recital and competition performances with both vocal and instrumental soloists across Canada and in the United States, Austria, Germany and Switzerland. She has been heard on C.B.C. Radio as soloist and in concert with her colleagues. Engagements in 1990-91 include those in Edmonton, Geneva, Kingston and Montreal.

♦

Allison Gagnon a obtenu son Baccalauréat en musique en 1983 de Queen's University à Kingston en Ontario. Elle a poursuivi ses études à l'Académie de Vienne en Autriche où elle a complété un Diplôme de concert en interprétation piano en 1986. À son retour au Canada, elle s'est jointe à la faculté de Queen's University comme professeur adjoint. Elle est présentement inscrite au programme de Maîtrise en accompagnement (piano) à l'Université McGill avec Dale Bartlett, grâce à une bourse universitaire.

Allison s'est produite en récital et en compétition avec des chanteurs et instrumentistes à travers le Canada, les États-Unis, l'Autriche, l'Allemagne et la Suisse. Elle a été entendue sur les ondes de la radio C.B.C. comme soliste et concert avec ses collègues. Durant la saison 1990-91, elle jouera à Edmonton, Genève, Kingston et à Montréal.

CONCERTO IN D MAJOR — Léopold Mozart (1719-1787)
Concerto en ré majeur
Adagio
Allegro moderato

ARIA CON VARIAZIONE — George Frideric Handel (1685-1759)

SONATA FOR TRUMPET AND PIANO — Paul Hindemith (1895-1963)
Sonate pour trompette et piano
Mit Kraft
Mässig bewegt - Lebhaft
Trauermusik. Sehr langsam

INTERMISSION

LÉGENDE — Georges Enesco (1881-1955)

DEUX CHANSONS — Gabriel Fauré (1845-1924)
Les Berceaux
Adieux

MARS — Denis Gougeon (b. 1951)

IN THE DARK — Bix Beiderbeck (1903-1931)

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, February 26, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 26 février 1991
à 20 h

G.E.M.S.

Group of Electronic Music Studio

Groupe de musique électronique

Marc Sabatt, violin/violon
Isabelle Cossette, flute/flûte
Anne Dufresne, oboe/hautbois
Rachel Ménard, clarinet/clarinette
Dale Stammen, alto sax/sax alto
Meg Sheppard, actress-singer/actrice-chanteuse
alcides lanza, dana reason, piano
Erin Donovan, KAT MIDI marimba
Robert Rowe, computer operator/
opérateur d'ordinateur

Conductor/Chef: Bruce Pennycook
Sonorisation: Serge Laforest
Artistic Direction/Direction artistique:
Bruce Pennycook, alcides lanza

The Stillnes
Reynold Weidenaar

Reynold Weidenaar is an American composer and video artist based in New York. Several of his best-known works such as Brooklyn Bridge and this piece combine computer-enhanced images with stereophonic tape plus one live performer. Weidenaar has had many performances, electro-acoustic concerts and video exhibitions throughout the US and Europe. *The Stillness* is a study based on a "moment" in a New York subway station. The computer processed video images are complemented by sonic images from the same source. The alto saxophone provides a kind of "counterpoint of media" to the audio-visual material offering gentle lyrical commentary to the images. The saxophone (like the clarinet part in *The Stillness*) is not intended to function like a traditional soloist or concerted instrument. Rather, it presents a live, acoustic voice to embellish the electronic materials.

Cadencias - 2
Hilda Dianda

Hilda Dianda, one of the leading Argentinian composers, was born in Córdoba, Argentina. She studied under the direction of Honorio Siccardi and while residing in Europe from 1958 to 1962, also worked with Gian Francesco Malipiero and Hermann Scherchen. She also had the opportunity to work at the Studio di Fonologia in Milan, Italy and attended the summer courses for new music in Darmstadt, Germany. Very interested in exploring the new timbral possibilities for acoustic instruments, Dianda has written extensively for strings and percussion. She is also attracted by the new graphic and aleatory procedures, which are at the center of her violin and piano composition *Cadencias-2*, which she wrote in 1986 at the request of Evelio and Cecilio Tieles. *Cadencias-2* uses the violin and the piano both as singing and percussive instruments, the piano participating with clusters and actions inside the instrument, playing directly on the strings, with the violin responding with microtonal moments, playing on the tail piece and many other special effects. The writing is extremely virtuostic for both performers, perhaps bringing the relational playing to the limit of possibilities.

Heatwaves
Serge Laforest

"I have always been fascinated by mirages. I am not referring to those great ones Laurel and Hardy saw in the desert, but rather to those common ones, one sees on a hot summer day. On the highway, in the distance when the road appears to be wet, the perspective distorted, the objects blur. The effect of heat and warmth on our body, soul and our spirit; the calming and disconcerting effect that heat radiations have in our day to day experience of love and communication. If it can be dreamed it can be accomplished..." Heat waves was written for Meg Sheppard and alcides lanza, who did the premiere performance at Pollack Hall on January 23, 1991. The tape part was realized at the McGill Electronic Music Studio and at the private studio of the composer.

ekphonesis V (1979-I)
alcides lanza

Continuing the composer's interest with "memories" this piece explores the "library" of memories, reflections, thoughts, ideas, remembrances, supposedly encountered if (the soloist) could enter the brain (of the composer). During this "tour of the brain" the "tourist" is confronted with the recollections of that brain plus his/her own memories. This exercise in "mnemonics" also encounters in the tape accompaniment another level of memory, utilizing as well the audience's capacity of concentration, retention and ability to recall information. In theory memories should always be available, however, they may exist in different states of deterioration. *ekphonesis V* was written in 1979, the year designated by Unesco as the "year of the child" and is dedicated to Meg Sheppard.

Sun and Ice
Robert Rowe

Sun and Ice is a composition for human machine performers. The human players (flute, oboe, clarinet and percussion) are being tracked by a computer, which analyzes their performance in real time and adds its own part according to a score of input/respose relations specified by the composer. Much of the time, the computer is following one of the human players, and transforming material arriving from that instrument; for example, transposing and arpeggiating chords from the percussionist. Which transformations are applied is a function of the input/response relations: the computer program makes connections between low or higher level features of the human performance (register, speed, harmony, duration, etc., and the way these change in time) and the kind of transformation to be applied. To continue the previous example, the respose score can tie arpeggiation and transposition only to quickly played chords. The program can generate material on its own as well, using a repertoire of compostitional algorithms. *Sun and Ice*, beyond its purely musical goals, tries to establish the human and machine performers as partners onstage, each listening and responding to the musical expression of the others. At some points all partners are free to improvise: rather than an ensemble of human players keeping up with mechanically reproduced computer parts, all the performers, human and computer, are involved with their musical understanding and proficiency to contribute to the realization of of the whole.

Robert Rowe - Biography

Robert Rowe (b. 1954 USA) is a composer active in the fields of instrumental and computer music. He received degrees in music history and theory (B.M., U. of Wisconsin, 1976) and composition (M.A. U. of Iowa, 1978). From 1978 to 1980 he studied computer music at the Institute of Sonology in Utrecht, Holland, and at IRCAM, Paris. From 1980-84 he was associated with the ASKO Ensemble of Amsterdam, as a composer in the Workplace Project, and as artistic adviser. His work in computer music has included composition, programming and writing carried out at the Royal Conservatory, the Hague; the Institute of Sonology, Utrecht; and IRCAM, Paris, where as a member of the staff, (from 1984-1987), he was responsible for developing control level software for the 4X real-time system. The summer of 1989 was spent programming and performing at the Banff Centre, and in 1990 his composition *Flood Gate* won first prize in the "live electroacoustic" category of the Bourges International Composition Competition. Currently he is a Ph.D candidate at MIT's Media Laboratory, working on interactive music projects.

Bruce Pennycook

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

The Stillness
Reynold Weidenaar

Reynold Weidenaar, compositeur et vidéaste américain, vit à New York. Plusieurs de ses oeuvres les plus connues telles que *Brooklyn Bridge* et *The Stillness* associent des images rehaussées par ordinateur, une bande stéréophonique et un interprète sur scène. Les oeuvres de Weidenaar ont été présentées à de nombreuses reprises aux États-Unis et en Europe lors de concerts électro-acoustiques et d'expositions de bandes vidéo. *The Stillness* relate un "moment" pris sur le vif dans une station de métro de New York. Les images vidéo traitées sur ordinateur sont mises en valeur par des images sonores de même source. Le saxophone alto sert en quelque sorte de "contrepoint médiatique" au matériel audio-visuel, soulignant les images d'un commentaire à la fois lyrique et délicat. Le saxophone (comme la clarinette dans *The Stillness*, n'intervient pas en soliste ou en instrument concertant. Il présente plutôt la voix acoustique en direct qui doit embellir le matériel électronique.

Cadencias - 2
Hilda Dianda

Hilda Dianda, l'un des plus grands compositeurs argentins, est née à Cordoba en Argentine. Elle a été l'élève de Honorio Siccardi et de 1958 à 1962, alors qu'elle vivait en Europe, elle a également travaillé sous la direction de Gian Francesco Malipiero et d'Hermann Scherchen. En outre, Hilda Dianda a fait un stage au Studio di Fonologia à Milan, en Italie, et elle a fréquenté l'école d'été de musique nouvelle à Darmstadt, en Allemagne. Très curieuse des nouvelles possibilités d'exploitation du timbre des instruments acoustiques, Hilda Dianda a écrit de nombreuses oeuvres pour cordes et percussion. Elle est également attirée par les nouvelles techniques graphiques et stochastiques qu'elle exploite notamment dans son oeuvre pour piano et violon, *Cadencias-2*, écrite en 1986 à la demande d'Evelio et de Cecilio Tieles. *Cadencias-2* fait intervenir le violon et le piano à la fois comme instruments mélodiques et de percussion, la partie de piano faisant une large part aux groupes de notes et aux effets réalisés à l'intérieur de l'instrument, l'interprète jouant à même les cordes; de son côté, le violon réagit par de brefs passages microtonaux, l'interprète jouant sur le cordier et se livrant lui aussi à de nombreux effets spéciaux. L'écriture exige une très grande virtuosité de la part des interprètes, poussant peut-être le jeu de relations aux limites du possible.

Heatwaves
Serge Laforest

«J'ai toujours été fasciné par les mirages. Non par ces grands mirages que Laurel et Hardy aperçoivent dans le désert, mais plutôt par les mirages ordinaires qu'on voit par une chaude journée d'été. Au loin, la route semble mouillée, la perspective est déformée et les objets sont flous. C'est l'effet de la chaleur sur notre corps, notre âme et notre esprit; l'effet apaisant et trompeur des radiations thermiques sur notre expérience quotidienne de l'amour et de la communication. Ce dont on peut rêver est réalisable...». Écrit pour Meg Sheppard et alcides lanza qu'on fait la première execution à la Salle Pollack, le 23 janvier 1991. La bande magnétique a été composé au Studio électroacoustique de McGill et au studio privé du compositeur.

ekphonesis V (1979 -I)
alcides lanza

Fruit de l'intérêt que le compositeur continue de porter aux "souvenirs", cette oeuvre explore la "bibliothèque" de souvenirs, de réflexions, de pensées, d'idées, que le soliste trouverait s'il pouvait pénétrer dans le cerveau du compositeur. Pendant cette "visite du cerveau", le "touriste" est confronté aux souvenirs qu'il rencontre et ses propres souvenirs. Cet exercice mnémotechnique interagit avec la bande magnétique préenregistré, un autre niveau de la mémoire, et peut-être dans une certaine mesure avec la faculté de concentration, de rétention et de rappel de l'information de l'auditeur. ekphonesis V a été realisée au studio Shelan du compositeur et est dediée à Meg Sheppard.

Sun and Ice
Robert Rowe

Sun and Ice est une oeuvre pour interprètes humains et mécaniques. Les interprètes humains (flûte, hautbois, clarinette et percussion) sont suivis par l'ordinateur qui analyse leur exécution en temps réel et ajoute sa propre partie en fonction d'une partition sur laquelle le compositeur a spécifié les rapports introduction des données /réponse. La plupart du temps, l'ordinateur suit un des musiciens et transforme le matériel que produit l'instrument, transposant ou proposant les arpèges des accords joués par le percussionniste. Les transformations retenues sont fonction des relations introduction des données /réactions : le progiciel établit des liens entre les caractéristiques de haut ou de bas niveau de l'interprétation humaine (registre, harmonie, durée etc. et évolution dans le temps) et le genre de transformation à apporter. Si nous reprenons l'exemple antérieur, la partition de la réponse peut lier les arpèges et la transposition seulement pour jouer rapidement les accords. Le progiciel peut également créer de lui-même du matériel, en

se servant d'un répertoire d'algorithmes de composition. Au-delà des ces objectifs purement musicaux, *Sun and Ice* tente de faire des interprètes humains et mécaniques des partenaires qui s'écoutent les uns les autres et font attention à l'expression musicale de chacun. Par moments, tous les exécutants ont le loisir d'improviser : on n'est plus en présence d'un ensemble d'interprètes humains qui s'efforcent de suivre une partition informatique reproduite par l'ordinateur, mais plutôt d'un groupe d'exécutants humains et d'une machine qui font appel à leur compréhension et à leurs compétences pour mener l'oeuvre à son terme.

Robert Rowe - Biographie

Robert Rowe (né en 1954 aux États-Unis) est un compositeur qui se consacre à la musique instrumentale et à la musique informatique. En 1976, il obtient un baccalauréat en histoire de la musique et en théorie (B.M., U. of Wisconsin) et, en 1978, une maîtrise en musique à l'Université d'Iowa avant d'aller poursuivre ses études de musique informatique à l'Institut de sonologie d'Utrecht (Pays-Bas) ainsi qu'à l'IRCAM à Paris. De 1980 à 1984, il est associé à l'ensemble ASKO d'Amsterdam à titre de compositeur dans le cadre du projet "compositeur en milieu de travail" et de conseiller artistique. Parmi ses activités de musique informatique, citons des compositions, de la programmation et de l'écriture, travaux effectués au Conservatoire royal de La Haye, à l'Institut de sonologie d'Utrecht ainsi qu'à l'IRCAM où il enseigne de 1984 à 1987 en plus de diriger la conception d'un logiciel de régulation de niveau pour le système 4X en temps réel.

Il passe l'été de 1989 au Banff Center où il se consacre à la programmation et à l'interprétation et en 1990, son oeuvre *Flood Gate* remporte le premier prix de la catégorie "électro-acoustique en direct" au Concours international de composition de Bourges. Robert Rowe prépare actuellement un doctorat au Media Lab du M.I.T. où il travaille à des projets de musique interactive.

Bruce Pennycook

THE STILLNESS (1985) Reynold Weidenaar
for alto sax and video system
pour sax alto et système de vidéo

[1] **CADENCIAS - 2 (1986)** Hilda Dianda
for violin, and piano
pour violon et piano

[2] **HEATWAVES (1991)** Serge Laforest
for violin, piano and tape
pour violon, piano et bande magnétique

INTERMISSION

[2] **EKPHONESIS V (1979-1)** alcides lanza
for actress-singer, lights and
electronic sounds
pour actrice-chanteuse, lumières et sons électroniques

[3] **SUN AND ICE (1990)** Robert Rowe
for chamber ensemble, KAT MIDI marimba
and interactive computer system
pour ensemble de chambre, marimba KAT MIDI
et système d'ordinateur

[1] first performance in Canada/*première canadienne*
[2] composed at the electronic music studio, McGill University/*réalisé au SME de l'Université McGill*
[3] world première/*première mondiale*

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, February 27, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 27 février 1991
à 20 h

Karen Donnelly,
trumpet/trompette
student of/élève de Robert Early
Allison Gagnon, piano
Manon Lafrance,
trumpet/trompette

This concert is presented as a component of course number 243-985.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985.

CONCERTO IN E-FLAT — Franz Joseph Haydn (1732-1809)
Concerto en mi bémol
Allegro
Andante
Allegro

CONCERTO IN C FOR TWO TRUMPETS — Antonio Vivaldi (1678-1741)
Concerto en do pour deux trompettes
Allegro
Largo
Allegro

INTERMISSION

SONATA FOR TRUMPET AND PIANO — K. Kennan
Sonate pour trompette et piano
With strength and vigor
Rather slowly with freedom
Moderately fast, with energy

FOUR VARIATIONS ON A THEME BY SCARLATTI — M. Bitsch
Quatre variations sur un thème de Scarlatti

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, February 27, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 27 février 1991
à 20h00

Jan Jarczyk, piano,
composer/compositeur
Eric Lagacé, bass/contrebasse
Michel Lambert, drums/batterie

Nadia Francavilla, violin/violon
Allison McLellan, violin/violon
Alexandra Fekete, viola/alto
Colin Matthews, cello/violoncelle

Music arranged, composed and/or based on French Canadian Folk songs/*Musique basée, composée et/ou arrangée d'après des chansons de folklore québecoises:*

La plainte du coureur des bois · The Bushman
collection: Marius Barbeau

Mon doux berger · Sweet Shepherd
collection: Marius Barbeau

Lèv' ton pied · Foot it lightly
collection: Ernest Gagnon

Plus matin que la lune · Ere yet the moon had faded
collection: Marius Barbeau

Ah! Qui me passera le bois · Ah! Who will guide me thro' the wood
collection: Ernest Gagnon

Dans Paris y-a-t-une brune · There's Dusky Paris Maiden
collection: Ernest Gagnon

J'ai cueilli la belle rose · I have cull'd that lovely Rose
collection: Ernest Gagnon

La Prisonnière à la tour · The Prisoned Maid in the Tower
collection: Marius Barbeau

Les trois Dames de Paris · The three Dames of Paris
collection: E.Z. Massicotte

Je n'ai pas d'amant · I have no galant
collection: Marius Barbeau

♦

Original compositions based on/*Oeuvres originales basées sur:*
Rondo à la
Song of the Past
Together

(Socan©)

All compositions and arrangements by Jan Jarczyk/
toutes les oeuvres et les arrangements sont de Jan Jarczyk

Special thanks to Nadia Francavilla, Eric Lagacé, Michel Lambert and to everybody involved in this project.
Remerciements spéciaux à Nadia Francavilla, Eric Lagacé, Michel Lambert et à tous ceux impliqués dans ce projet.

Biography/Biographie

Jan Jarczyk was born in Poland and studied piano, composition and trombone both in Poland and the United States. From 1977 to 1985, he taught composition and arranging at Berklee College in Boston. He has studied and played with Herb Pomeroy, Greg Hopkins, and Phil Wilson among others. Since 1985 he has participated in the Montreal Jazz Festival with his own group which has included Michel Donato, André White, and Yannick Rieu. In 1987 and 1988 he returned to Poland for a series of concerts and TV/Radio recordings during the Jazz Jamboree Festival. He has taught compostition and arranging at McGill and Concordia Universities. Since 1988 he has been Assistant Professor of Jazz Studies at Concordia University. He is also associated with McGill University where he teaches composition.

Polonais d'origine, ***Jan Jarczyk*** *a fait ses études musicales en piano, en composition et en trombone, à la fois en Pologne et aux États-Unis. De 1977 à 1985, il s'installe à Boston (É.U.) et devient professeur au Berklee College où il enseigne la composition et l'arrangement. Au même moment, il étudie et joue avec entre autres Herb Pomeroy, Greg Hopkins et Phil Wilson. Montréalais depuis 1985, il se produit tous les ans au Festival de Jazz de Montréal avec sa formation incluant entre autres la participation de Michel Donato, André White et Yannick Rieu. Il retourne en Pologne en 1987 et 1988 pour une série de concerts ainsi que des enregistrements de radio et de télévision pour le festival de jazz de Jamboree. Il est actuellement professeur assistant responsable des études de jazz à l'Université Concordia et professeur associé à l'Université McGill où il enseigne la composition et l'arrangement.*

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, February 28, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 28 février 1991
à 20 h

McGill Chamber Winds
l'Ensemble à vent de McGill
Robert Gibson, director/directeur

The next concert of the Wind Symphony will take place on Wednesday, March 6 at Pollack Hall. This concert is sponsored by CJAD in benefit of the Montreal Children's Hospital. Also invited to perform are the Lindsay Place High School Orchestra and Senior Band. Tickets: $7.50.

Le prochain concert de l'Ensemble à vent de McGill aura lieu le mercredi 6 mars à la Salle Pollack. Il est commandité par CJAD au profit de l'Hôpital pour enfants de Montréal. L'Orchestre et l'Ensemble de l'École secondaire Linsday Place seront aussi invités. Billets : 7.50$

This concert is presented as a component of course number 243-478.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-478.

Symphonies of Wind Instruments (1920)
Igor Stravinsky

Stravinsky first conceived the *Symphonies of Wind Instruments* in 1920 as a contribution to an issue of *La Revue Musicale* devoted entirely to the memory of Claude Debussy, who had died during the war. In its preliminary form, it was a wordless chorale arranged for piano. Later that year Stravinsky orchestrated the work, but was not completely satisfied with it until 1947, when he fully revised it and had it published. The use of the word "symphonies" in the title is not derived from its conventional meaning, but rather from its etymological root, "a sounding together of different instruments." As the composer himself explained in response to the New York Times's dismissal of the piece as "nothing but senseless ugliness," the work is "an austere ceremony which revolves in brief litanies among different families of homogeneous instruments." Stravinsky's predilection for the timbres of the wind instruments manifests itself as early as 1913, in the Introduction to Part I of the *Rite of Spring*. In the *Symphonies*, Stravinsky claimed that he deliberately excluded the strings because of their sensuality and similarity to the human voice, and moved the woodwinds into the foreground because, in his words they are "drier, more precise and less rich in minute nuances." Completed seven years after the *Rite* and revised another 27 years later, the *Symphonies of Wind Instruments* is in many respects a distillation of certain aspects of the earlier work. Russian folksongs provide important thematic material, and the strong accents and changing meter of certain passages recall the exaggerated syncopation of the augurs of spring. However, these similarities are but a refined echo of the jarring sounds heard in the *Rite*. Whereas in the *Rite* the juxtaposition of thematic material was meant to shock the listener, here the thematic "blocks" are constructed in such a way that they run together smoothly, like the mechanism of a finely-tuned watch. The lack of dynamic range is compensated for by the interesting changes in timbre. The recurring contrasting episodes of dialogue serve to unify the piece. References to the seminal idea, the chorale, occur throughout and the solemn elegy serves as an appropriate ending to the work.

Tonight the McGill Wind Symphony will play the 1920 version of *Symphonies of a Wind Instrument*.

Sinfonietta
Ingolf Dahl

Born to Swedish parents in Hamburg in 1912, Ingolf Dahl began studying piano and composition in Sweden, and then, fleeing the Nazi regime, continued his studies in Switzerland at the Zurich Conservatory and the University of Zurich. He served as conductor at the Zurich opera before leaving Europe in 1938. After settling in Los Angeles, Dahl became involved in an immense variety of musical activities. Besides working in radio and film studios, he was active in promoting contemporary music, giving concerts as a pianist, conducting, and lecturing extensively. From 1945 until his death, Dahl was a faculty member at the University of Southern California. Former students include conductor Michael Tilson Thomas and composer Frederick Meyrow. While at USC Dahl conducted the University's symphony orchestra. Besides performing standard repertoire, the orchestra's concerts often featured the music of many contemporary American composers, including Copland, Diamond, Foss, Ives, Piston and Ruggles. He also introduced important European compositions to the West Coast, including works of Berg, Schoenberg, Hindemith and Stravinsky. After years of collaboration with Igor Stravinsky, Dahl made the composer's music the subject of one of his most celebrated courses.

Dahl's compositional output was relatively small. Although he composed several pieces for orchestra and chamber ensemble, he had a special fascination for winds and brass. The *Sinfonietta* is one of his most successful works in this category. The impact of America and his collaboration with Stravinsky are clear in this piece. The contrapuntal lines recall Hindemith, and the wonderful contrasts in orchestration reveal the influence of his contemporary Aaron Copland. But Dahl's individual style is always apparent, and unmistakably American. His contrapuntal skill and expressive abilities are first evident in the Introduction and Rondo, where the full brass and percussion sound is contrasted with an airy flute line. The lyrical clarinet solo that opens the second movement sets the mood for the Pastoral Nocturne, a breezy collage of changing colours and timbres. Intermittent "oom-pah-pah's" provide contrast to the middle section. The final Dance Variations are bright and powerful, with subtly syncopated cross rhythms, effective use of percussion instruments and an interesting play between tonality and atonality.

Overture to Candide
Leonard Bernstein

In composing a musical comedy based on Voltaire's novel *Candide*, Leonard Bernstein (1918-1990), the great American composer, conductor, writer, educator and television personality felt he had to defend himself against his own definition of American musical comedy as being what it is because of the American elements in it. In a "dialogue with himself" published in the *New York Times*, November 16, 1956, Bernstein claimed: "Voltaire's satire is international. It throws light on all the dark places, whether American or European... The matters with which it is concerned are as valid for us as for

any--and sometimes I think they are especially valid for us in America..." The story of an optimistic philosopher's fruitless attempts to substantiate his belief that God had created the best of all possible worlds, Voltaire's 18th-century satire is indeed valid more than two hundred years after its publication, whether considered within in its original societal framework or in the context of modern America. And Bernstein succeeds in reconciling the creative traditions of Europe and of America: the light-heartedness of the opera buffa genre and the jazzy influences of the American musical theatre invoke what Harold Prince, the director of the 1973 revival of the musical, considered to be the most important characteristics of Voltaire's novel. Prince was surprised by how "light and impulsive and irreverent and unimportant it is... Voltaire wrote it quickly and denied having written it, putting it down as a schoolboy's prank. And that's the spirit of it..." This sense of irreverence and impulsiveness is established right away in the *Overture*. A brief fanfare plays the first of the many musical jokes that follow throughout the operetta: the listener is set up to expect the key of B-flat major, but somehow the orchestra stumbles into E-flat. Almost immediately the first principal theme is introduced. The bustling energetic line is interrupted by pompous exclamations from the brass section. The thick orchestration diminishes to a quick dialogue among the winds, which leads to the melodious second theme. The lyrical melody, taken from the duet "Oh Happy We", provides tongue-in-cheek contrast to the first theme. The meter is in seven--two plus two plus three. Both themes are repeated in their entirety, but with lighter orchestration. A sense of mockery is achieved in the flippant jests of the woodwinds--the energy and wit of the American music hall pervade the piece. The repetition is followed by a dazzling coda whose themes are derived from the end of the coloratura aria "Glitter and Be Gay." And glitter it does, all the way through a passage that combines fragments of everything already heard and brings the *Overture* to a close. Despite the failure of *Candide*'s premiere on Broadway in 1956 (generally attributed to its dramatic problems), its effervescent music represents some of Bernstein's best, and has fortunately been kept alive by theatrical producers and musicians ever since.

Serenade No. 10 in B-flat, K. 361
Wolfgang Amadeus Mozart

The history of Mozart's *Serenade in B flat* is shrouded in mystery. It is not known who commissioned it, or for what occasion it was composed. It is clear, however, that Mozart began the work when he was in Munich working on the production of *Idomeneo*. He probably completed it after his break with the Archbishop of Salzburg (who had insisted the young composer eat with the servants!), when he settled independently in Vienna and proceeded to write some of his greatest works. Mozart's choice of instrumentation for the *Gran Partita*, as he titled it, is easily surmised: the excellence of the orchestra he had worked with in Munich, comprised primarily of members of the Mannheim Orchestra, was known throughout Europe. Mozart had been especially impressed by the wind section. The mastery of orchestration in *Idomeneo* is manifest in the *Serenade*, where the ingenious blending of tone colour is more important than the virtuosity of the independent instruments. For the first time Mozart employed the deep tones of the basset horn. He also used four horns, each playing in a different key, which permitted him to use more chromatic notes than the usual pair of valveless horns would be able to execute. Throughout the work the constant alternation of soli and tutti sections highlights the various timbres.

A brief *Largo* introduction is followed by a symphonic *Allegro Molto*, where the development section exhibits Mozart's skill at weaving together the different timbres of the instruments. Next ensues the first of two minuets, containing two contrasting trios each. The second trio of the second minuet clearly foreshadows the "Sleigh Ride" melody and the trio in the minuet of the great E flat Symphony no. 39. The rustic quality of this *landler* is created by the unison of the oboe, basset horn, and bassoon. The gorgeous *Adagio* separating the two minuets is characterized by an incantation-like rhythmic motive of the horns which support intertwining lyrical melodies of the first oboe, clarinet and basset horn. The sharply contrasting middle section of the *Romanze* features the brooding tones of the basset horn and bassoon; the *Theme and Variations* further explore the seemingly endless variety of colours and contrasts Mozart created with these thirteen instruments. The last variation, another *landler*, prepares the listener for the *Rondo* with the bright triplet rhythm of its coda. In this final movement, marked *Allegro Molto*, the doubling of clarinet and oboe in the principal theme create a somewhat military atmosphere, which is contrasted with the bright cheerfulness of all the instruments playing together to end the piece. In this work Mozart has certainly elevated the stature of the serenade from "entertainment music" to that of a masterpiece of orchestration and compositional skill.

Nancy Berman

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Symphonies pour instruments à vent
Igor Stravinisky

Dans leur première version de 1920, les *Symphonies pour instruments à vent* de Stravinsky se voulaient une contribution à un numéro que *La Revue Musicale* consacrait entièrement à la mémoire de Claude

Debussy, mort durant la guerre. Dans leur version préliminaire, elles ont la forme d'un chorale sans texte dans un arrangement pour le piano. Dès 1920, Stravinsky en fait l'orchestration, qui le laisse toutefois insatisfait jusqu'à ce qu'il la remanie entièrement et la publie en 1947. Le terme «symphonie», qui apparaît dans le titre, ne doit pas être pris ici dans son sens conventionnel, mais plutôt dans son sens premier : «accord, ensemble de sons». Au *New York Times* qui n'avait vu dans ses Symphonies «qu'une insignifiante laideur», Stravinsky répondit que son oeuvre était «une cérémonie austère où alternent les brèves litanies de diverses familles d'instruments homogènes». La prédilection de Stravinsky pour les timbres des instruments à vent se manifeste dès 1913, dans l'introduction de la première partie du *Sacre du Printemps*. Dans les *Symphonies*, Stravinsky dit avoir délibérément exclu les cordes trop sensuelles et semblables à la voix humaine, et avoir placé les instruments à vent au premier plan parce que, selon lui, ils ont une sonorité «plus sèche, plus précise et moins riche en nuances subtiles». Terminées sept ans après le *Sacre* et remaniées 27 ans plus tard, les *Symphonies pour instruments à vent* sont à bien des égards la quintessence de certains aspects de ses oeuvres antérieures. Le matériel thématique est largement emprunté au folklore russe; les accents marqués et la métrique changeante de certains passages rappellent en outre la syncope exagérée des augures du printemps. Toutefois, ces éléments ne sont plus que l'écho raffiné des sonorités discordantes entendues dans le *Sacre*. Alors que dans le *Sacre*, la juxtaposition des thèmes visait à choquer l'auditeur, les «blocs» thématiques sont ici conçus pour s'emboîter sans heurt, comme les rouages précis d'une montre. La diversité de la palette de timbres compense la dynamique réduite. La répétition des épisodes contrastants du dialogue sert à unifier l'oeuvre. Des références à l'idée de base, le chorale, se retrouvent dans toute l'oeuvre que l'élégie solennelle vient opportunément conclure.

L'Ensemble à vent de McGill jouera la version 1920 des *Symphonies pour instruments à vent*.

Sinfonietta
Ingolf Dahl

Né à Hambourg en 1912 de parents suédois, Ingolf Dahl entreprend ses études de piano et de composition dans son pays natal, puis, fuyant le régime nazi, il les poursuit en Suisse au Conservatoire et à l'Université de Zurich. Il remplit les fonctions de chef d'orchestre à l'opéra de cette même ville avant de quitter l'Europe en 1938. En Amérique, il s'installe à Los Angeles où il se livre à une foule d'activités musicales fort diversifiées. Outre son travail à la radio et dans les studios de cinéma, il se fait le champion de la musique contemporaine et donne des concerts comme pianiste ou comme chef d'orchestre et prononce de nombreuses conférences. De 1945 jusqu'à sa mort, Dahl est professeur à l'Université de Southern California. Il a notamment pour élèves Michael Tilson Thomas et le compositeur Frederick Meyrow. Alors qu'il enseigne à la USC, Dahl dirige l'orchestre symphonique universitaire. Outre les oeuvres du répertoire habituel, les concerts de l'orchestre font connaître la musique de nombreux compositeurs américains contemporains et notamment de Copland, Diamond, Foss, Ives, Piston et Ruggles. Dahl fait également découvrir à la côte Ouest d'importantes oeuvres européennes, dont celles de Berg, Schoenberg, Hindemith et Stravinsky. Après avoir collaboré avec Igor Stravinsky pendant des années, il consacre un de ses cours les plus réputés à la musique du maître russe.

Si Dahl s'exerce à la composition, sa production reste pourtant relativement modeste. Bien qu'il écrive plusieurs oeuvres pour orchestre et ensemble de musique de chambre, il s'intéresse surtout aux instruments à vent et aux cuivres. La *Sinfonietta* est l'une de ses meilleures oeuvres dans ce genre. L'influence de l'Amérique et de sa collaboration avec Stravinsky y sont manifestes. La ligne contrapuntique rappelle Hindemith et les merveilleux contrastes qu'offre l'orchestration reflètent l'influence de son contemporain, Aaron Copland. Le langage de Dahl demeure pourtant très personnel et tout à fait américain. Sa maîtrise du contrepoint et sa grande facilité d'expression sont manifestes dans l'introduction et le rondo où les sonorités amples des cuivres et des percussions s'opposent à une ligne mélodique diaphane confiée à la flûte. Le solo lyrique de la clarinette sur lequel s'ouvre le second mouvement donne le ton au nocturne pastoral, palette de couleurs délicates et de timbres changeants. Les flonflons intermittents se détachent de la section médiane qui s'articule de préférence autour d'anacrouses. Les variations finales en forme de danse se veulent dynamiques et puissantes; traversées de rythmes croisés et subtils, elles reflètent une utilisation rationnelle des instruments à percussion et un jeu intéressant où s'opposent tonalité et atonalité.

Overture to Candide
Leonard Bernstein

Quand Leonard Bernstein compose une comédie musicale d'après Candide, le roman de Voltaire, il éprouve le besoin de se défendre contre sa propre définition de la comédie musicale américaine qui doit son originalité aux nombreux éléments américains qu'elle renferme. Bernstein, qui est également chef d'orchestre, pédagogue et écrivain réputé, affirme dans un "dialogue avec moi-même" publié dans l'édition du 16 novembre 1956 du *New York Times* : "La satire de Voltaire est internationale. Elle éclaire les recoins les plus obscurs, américains

ou européens... Les questions qui préoccupent Voltaire valent pour nous comme pour tout le monde -- il m'arrive de penser qu'elles sont particulièrement pertinentes dans le contexte américain...". Relatant les tentatives infructueuses d'un philosophe qui, croyant que Dieu a créé le meilleur des mondes, ne parvient pas à vérifier son hypothèse, la satire de Voltaire est toujours aussi percutante plus de deux cents ans après sa publication, qu'on la situe dans le contexte de l'époque ou dans l'Amérique moderne. Bernstein réussit à concilier les traditions créatrices de l'Europe et de l'Amérique : la légèreté de l'opéra bouffe et les influences du jazz sur le théâtre musical américain font appel à ce que Harold Prince -- le metteur en scène qui a fait revivre l'oeuvre en 1973 -- tenait pour les caractéristiques les plus importantes du roman de Voltaire. Prince se dit surpris de constater à quel point l'oeuvre est "légère, impulsive, irrévérencieuse et superficielle ...Voltaire l'a écrite rapidement et a nié l'avoir écrite, prétendant qu'il s'agissait d'une plaisanterie d'écolier. En un mot, voilà l'esprit de la pièce." Le caractère irrévérencieux, impulsif de l'oeuvre est manifeste d'entrée de jeu, dès l'*Ouverture*. Une brève fanfare joue le premier des nombreux calembours musicaux qui vont suivre tout au long de l'opérette : on laisse l'auditeur pressentir la tonalité de si bémol majeur, mais de fil en aiguille, l'orchestre tombe dans la tonalité de mi bémol. Presque aussitôt après, le premier thème est exposé. Le passage énergique, trépidant est interrompu par les clameurs pompeuses des cuivres. L'orchestration dense du début cède le pas à un dialogue empressé des bois qui donne lieu à l'exposition du second thème mélodieux. La mélodie lyrique tiré du duo "Oh Happy We" à sept temps -- deux plus deux plus trois -- s'oppose non sans ironie au premier thème. Les deux thèmes sont repris au complet mais dans une orchestration allégée cette fois. Le ton moqueur s'exprime dans les calembours des vents -- l'énergie et l'esprit de la comédie américaine imprègnent toute l'oeuvre. La reprise est suivie d'une coda éblouissante dont les thèmes sont empruntés à la conclusion de l'air de la colorature "Glitter and Be Gay", musique brillante jusqu'à un passage qui réunit des fragments de tout ce que l'on a déjà entendu et sur lequel s'achève l'Ouverture. Même si la production de Candide à Broadway en 1956 s'est soldée par un four (que l'on a généralement attribué à des problèmes d'ordre dramatique), sa musique effervescente est du Bernstein du meilleur cru et l'oeuvre perdure grâce aux producteurs de théâtre et aux musiciens.

Sérénade en si bémol
Wolfgang Amadeus Mozart

L'origine de la *Sérénade en si bémol* de Mozart est auréolée de mystère. On ne sait ni qui a commandé l'oeuvre, ni pour quelle occasion elle a été composée. Il est toutefois certain que Mozart en a entrepris la composition à Munich, où il travaillait au montage d'*Idomeneo*. La *Sérénade* fut probablement terminée après la rupture avec l'archevêque de Salzbourg (qui avait insisté pour que le jeune compositeur prenne ses repas avec les domestiques!), c'est-à-dire lorsque le compositeur, établi à Vienne, avait commencé à écrire certaines de ses plus grandes oeuvres. On peut facilement imaginer l'instrumentation utilisée par Mozart pour la *Gran Partita*, titre qu'il avait donné à cette sérénade : la renommée de l'orchestre avec lequel il avait travaillé à Munich et qui comprenait surtout des musiciens de l'orchestre de Mannheim, s'étendait à toute l'Europe. Mozart avait été particulièrement frappé par la section des instruments à vent. L'orchestration magistrale d'*Idomeneo* se fait sentir dans la *Sérénade*, où l'harmonisation ingénieuse des couleurs est plus importante que la virtuosité de chaque instrument. Mozart utilisa pour la première fois les sonorités graves du cor de basset. Il utilisa également quatre cors, chacun jouant dans une tonalité différente, ce qui lui permit de couvrir une gamme chromatique plus étendue que s'il s'en était tenu aux deux cors sans clé habituels. Dans toute l'oeuvre, les timbres des divers instruments sont mis en valeur par l'alternance constante des soli et des tutti.

Le bref *Largo* qui sert d'introduction est suivi par un *Allegro Molto* au caractère symphonique, dont le développement illustre la maîtrise avec laquelle Mozart tisse les timbres instrumentaux. Vient ensuite le premier des deux menuets, qui contiennent chacun deux trios contrastants. Le deuxième trio du deuxième menuet annonce clairement la mélodie dite «Promenade en traîneau» et le trio du menuet de la grande symphonie en mi bémol n° 39. Le jeu à l'unisson du hautbois, du cor de basset et du basson confère à ce *landler* son caractère rustique. Le magnifique *Adagio* qui sépare les deux menuets est caractérisé par le motif rythmique des cors qui, telle un incantation, soutient les mélodies entremêlées du premier hautbois, de la clarinette et du cor de basset. La section intermédiaire de la *Romance* contraste vivement par les sonorités oppressantes du cor de basset et du basson; le *Thème et Variations* exploite encore davantage l'inépuisable diversité de couleurs et de contrastes que Mozart crée à partir de ces treize instruments. La dernière variation, elle aussi en forme de *landler*, prépare l'arrivée du *Rondo* et de sa coda au rythme ternaire soutenu. Dans le dernier mouvement, marqué *Allegro Molto*, la juxtaposition de la clarinette et du hautbois, dans le thème principal, crée une atmosphère quelque peu militaire, qui contraste avec le caractère joyeux de la conclusion jouée par l'ensemble des instruments. Avec cette oeuvre magistrale, Mozart élève la sérénade, considérée jusqu'alors comme simple «divertissement», au rang de chef-d'oeuvre d'orchestration.

Nancy Berman

SYMPHONIES OF WIND INSTRUMENTS (1920)

Igor Stravinsky
(1882-1971)

SINFONIETTA
Introduction and Rondo
Notturno Pastorale
Dance Variations

Ingolf Dahl
(1912-1970)

OVERTURE TO CANDIDE

Leonard Bernstein
(1918-1990)

INTERMISSION

SERENADE NO. 10 IN B-FLAT, K. 361
Sérenade n° 10 en si bémol, K. 361
Largo - Allegro molto
Menuetto
Adagio
Menuetto
Romanze
Thema mit Variationen
Rondo

Wolfgang Amadeus
(1756-1791)

MUSICIANS/MUSICIENS

McGill Wind Symphony/*Orchestre d'instruments à vent de McGill*

Piccolo: Russell Itani

Flute/Flûte: Alison Grant - Principal
Heather Ingham
Russell Itani
Erin Macri

Oboe/Hautbois: Suzanne Northover - Principal

English Horn/Cor anglais: Lawrence Charge

Bassoon/Basson: Ben Glossop - Principal

Clarinet/Clarinette: Anthea Jackson - Principal
Simon Beaudry
Tamara Bekefi
Susan Elliot
Max Kraii
Louise Neault
Erin Smith

E-flat Clarinet/Clarinette mi bémol
Elizabeth Gray

Alto Clarinet/Clarinette alto
Cynthia Winikoff

Alto saxophone/Saxophone alto
Yvan L'Allier - Principal
Eric Savoie

Tenor Saxophone/Saxophone ténor
Paulina Pekova

Baritone Saxophone/Saxophone baryton
Sophie Perrault

French Horn/Cor: Dan Costello - Principal
Karen Eser
Caroline Lambert
Alexander Hynna

Trumpet/Trompette: Chris Fensom - Principal
Guy Cox
Gordon Galloway
Terry Heckman
Brian O'Kane
Shawn Spicer

Trombone: Michael Thomson - Principal
Alain Lebrun

Bass Trombone/Trombone basse: Peter Collins

Euphonium: Victoria Saunders - Principal
Nene Takagishi

Tuba: David Kutz - Principal
David Griffiths

Percussion: Marc Altman
Doug Patterson
Douglas Roberts
Yao Wen Yu

Librarian/Musicothécaire: Allison Grant
Manager: Elizabeth Gray
Brass Coach/Répétiteur des cuivres: Ted Griffith
Percussion Coach/Répétiteur de percussion:
Pierre Béluse
Woodwind Coach/Répétiteur des vent:
Tom Talamantes

McGill Chamber Winds: ***Symphonies of Wind Instruments · Igor Stravinsky***

Flute/Flûte: Joanne G'froer - Principal
Nancy Hennan - Alto Flute/Flûte alto
Heather Ingham
Erin Macri

Oboe/Hautbois: Jennifer Weeks - Principal
Derek Berg

English Horn/Cor anglais: Lawrence Charge

Bassoon/Basson: Samantha Duckworth - Principal
Ben Glossop

Contra-Basson/Contre-basson: Ian Warman

French Horn/Cor français
Andrew MacDonald - Principal
Cinnamon Anderson
Lisa Booth
Trish Mudray

Trumpet/trompette: Karen Donnelly - Principal
John Ellis
Darin Kelly

Trombone: Andrew Laubstein - Principal
François Godère

Bass Trombone/Trombone basse: Jeff Hall

Tuba: Moeen Hosain

Manager/Librarian/Musicothécaire: Jeff Hall

Serenade: Wolfgang Amadeus Mozart

Oboe/Hautbois: Anne Dufresne - Prinicipal
Derek Berg

Clarinet/Clarinette: Elizabeth Day - Principal
Nicholas Tremblay

Bassett Horn/Cor de basset: Patrice Arsenault
Anthea Jackson

Bassoon/Basson: Ian Warman - Principal
Samantha Duckworth

French Horn/Cor français
Cinnamon Anderson - Principal
Lisa Booth
Andrew MacDonald
Trish Mudray

String Bass/Contrebasse
James Testi

Adagio
Fuga

Shireen Maluf, piano (student of/élève de Luba Zuk)

SONATA FOR ARPEGGIONE/*Sonate pour arpeggione* Franz Schubert
(1797-1828)

Allegro moderato
Adagio
Allegretto

Beverlee Rapp, viola/alto
(student of/élève de Douglas McNabney)
Shireen Maluf, piano (student of/élève de Luba Zuk)

MOMENTS MUSICAUX, OP. 16, NOS. 2, 3, 4 Sergei Rachmaninoff
(1873-1943)

May Phang, piano
(student of/élève de Dorothy Morton)

PRELUDE IN G-SHARP MINOR, OP. 32, NO. 12 Sergei Rachmaninoff
Prélude en sol dièse mineur, op. 32, n° 12
PRELUDE IN G MAJOR, OP. 32, NO. 5
Prélude en sol majeur, op. 32, n° 5
PRELUDE IN G MINOR, OP. 23, NO. 5
Prélude en sol mineur, op. 23, n° 5

Alexandra Townsend (student of/élève de Dorothy Morton)

JEUX D'EAU Maurice Ravel
(1875-1937)

Jenny Peron, piano
(student of/élève d'Helmut Blume)

POLLACK HALL
SALLE DE CONCERT POLLACK

555 Sherbrooke St. West · 555, rue Sherbrooke ouest · Métro McGill · 398-4547

Thursday, February 28, 1991
5:00 p.m.

Le jeudi 28 février 1991
à 17 h

STUDENT SOLIST CONCERT/SOLISTES ÉTUDIANTS

TOCCATA IN D MAJOR/*Toccata en ré majeur* — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Allegro ma non troppo
Allegro
Adagio
Fugato: Andante tranquillo
Adagio
Fuga

Shireen Maluf, piano (student of/élève de Luba Zuk)

Adagio
Allegretto

Beverlee Rapp, viola/alto
(student of/élève de Douglas McNabney)
Shireen Maluf, piano (student of/élève de Luba Zuk)

STATE DE CONCENT POLITAK

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Thursday, February 28, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 28 février 1991
à 20h00

Malcolm Allison, violin/violon
(student of/élève de Mauricio Fuks)
Jean Marchand, piano

This concert is presented as a component of course number 243-224B.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-224B.

SONATA IN A MAJOR, OP. 13 FOR VIOLIN AND PIANO
Gabriel Fauré (1845-1924)
First movement - Allegro molto
Sonate en la majeur, op. 13 pour violon et piano
Premier mouvement - Allegro molto

FIRST RHAPSODY
Béla Bartók (1881-1945)

POLONAISE BRILLANTE, IN A MAJOR, OP. 21
Henryk Wieniawski (1835-1880)
Polonaise brillante en la majeur, op. 21

INTERMISSION

VIOLIN CONCERTO NO. 2 IN G MINOR, OP. 63
Sergei Prokofieff (1891-1953)
Concerto pour violon n° 2 en sol mineur, op. 63
Allegro moderato
Andante assai
Allegro, ben marcato

SALLE REDPATH HALL

McGill University/Université McGill · Faculty of Music/Faculté de Musique

Friday, March 1, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 1er mars 1991
à 12h15

ERIK REINART, organ/orgue

PRELUDE AND FUGUE IN C MINOR BWV 549 ***Prélude et fugue en do mineur BWV 549***	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
CHORALE - SCHMÜCKE DICH, O LIEBE SEELE, BWV 654	Johann Sebastian Bach
LE JARDIN SUSPENDU	Jehan Alain (1911-1940)
CONCERTO IN A MINOR BWV 593 ***Concerto en la mineur, BWV 593*** Allegro Adagio Allegro	Antonio Vivaldi (1678-1741) trans. Johann Sebastian Bach

McTavish Gate/Porte McTavish · McGill Main Campus · (Métro Peel) · 398-4547

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

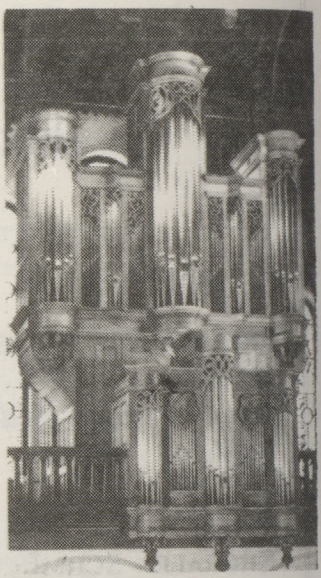
Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')
Bourdon ..... 16'
Montre ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Nazard ..... 2-2/3'
Doublette ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Fourniture ..... 2'
Cymbale ..... 1/2'
Cornet V
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'
Vox humaine ..... 8'

Positif
(1er clavier, c-g''')
Dessus de flûte ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Nazard ..... 2-2/3'
Quarte de Nazard ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Larigot ..... 1-1/3'
Fourniture ..... 1'
Cymbale ..... 1-1/3'
Cromorne ..... 8'

Récit
(3e clavier, f-d''')
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Cornet III
Hautbois ..... 8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')
Bourdon ..... 16'
Flûte ..... 8'
Gros Nazard ..... 5-1/3'
Flûte ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Flûte ..... 2'
Bombarde ..... 16'
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert, a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981



The Faculty of Music of
McGill University
La faculté de musique
de l'Université McGill

BENEFIT CONCERT

CONCERT BÉNÉFICE

Église Saint-Jean-Baptiste

Friday, March 1, 1991
8:00 p.m.
Le vendredi 1er mars 1991
à 20 h

Friday, March 1, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 1er mars 1991
à 20 h

McGill Symphony Orchestra
McGill Concert Choir
McGill University Chorus

l'Orchestre symphonique de McGill
le Choeur de concert et le Choeur universitaire de McGill

Iwan Edwards, conductor/chef
Bernard Turgeon, baritone/baryton

Ingrid Mankhoff, soprano
Robert Loewen, baritone/baryton
Stéphane Lauzon, viola/alto

Proceeds from this concert will go to the Faculty Scholarship Fund and to establish the **Gerald Wheeler Scholarship** in organ performance and choral conducting.

Les profits de ce concert seront consacrés au Fonds de bourses de la faculté et à la création de la ***Bourse Gerald Wheeler*** *en orgue et en direction chorale.*

works by/oeuvres de
RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958)

O CLAP YOUR HANDS

FLOS CAMPI (in six movements/*en six mouvements*)

1: *As the lily among thorns, so is my love among the daughters ... Stay me with flagons, comfort me with apples; for I am sick of love.*

2: *For, lo, the winter is past, the rain is over and gone, the flowers appear on the earth, the time of the singing of birds is come, and the voice of the turtle is heard in our land.*

3: *I sought him whom my soul loveth, but found him not ... "I charge you, O daughters of Jerusalem, if ye find my beloved, that ye tell him that I am sick of love" ... "Wither is thy beloved gone, O thou fairest among women? Wither is thy beloved turned aside? that we may seek him with thee?"*

4: *Behold his bed, which is Solomon's, three score valiant men are about it ... They all hold swords, being experts in war.*

5: *Return, return, O Shulamite. Return, return, that we might look upon thee ... How beautiful are thy feet with shoes, O Prince's daughter.*

6: *Set me as a seal upon thy heart.*

Stéphane Lauzon, viola/alto

FIVE MYSTICAL SONGS

1. Easter

2. I Got Me Flowers

3. Love Bade Me Welcome

4. The Call

5. Antiphon

Bernard Turgeon, baritone/baryton

INTERMISSION

DONA NOBIS PACEM

1. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem

2. Beat! Beat! Drums!

3. Reconciliation

4. Dirge for Two Veterans

5. The Angel of Death has been abroad throughout the land

6. O man greatly beloved, fear not...

Ingrid Mankhof, soprano
Robert Loewen, baritone/baryton

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

O Clap Your Hands

This festive setting of verses from Psalm 47 is divided into three parts - a rather solemn middle section is framed by the outer fanfares.

Flos Campi

A word often used to describe Ralph Vaughan Williams and his music is 'visionary,' thus explaining the sometimes automatic assumption that the composer wrote from a religious -- or more specifically, Christian -- perspective. While many of his works do indeed brim with spiritual anguish, one could hardly call the music of this self-professed atheist 'Christian.' In fact, from a biography written by Vaughan Williams's wife Ursula, we learn that the composer (whose father was a clergyman) was later to drift into a "cheerful agnosticism."

Flos Campi ("Flower of the Fields"), completed in 1925 and first performed at Queen's Hall, London in the same year, is one of the works, along with *Dona Nobis Pacem*, which has earned Vaughan Williams the appellation 'visionary.' Even the title of the work, as pointed out by the composer, has an equivalent in the Vulgate, or Latin Bible -- there *Flos Campi* refers to the 'Rose of Sharon.' Vaughan Williams was said to have refuted any religious motivation behind the composition after its first performance: "The Biblical source of the quotations (also) gave rise to the idea that the music had an ecclesiastical basis. This was not the intention of the composer."

Dedicated to the great English violist, Lionel Tertis, *Flos Campi* is written in Vaughan Williams's typical 'pastoral' style of the 1920's, and was inspired by the sensuous quality of the unusual love poem in the Old Testament, the Song of Solomon. Although *Flos Campi* is usually classified a choral work, the voices sing wordless parts and are treated more like instruments, forming along with the small orchestra, a background against which the rhapsodic melody of the solo viola evokes the chanting and meditative voice of an ancient poet. This introspective work, although set in a continuous form, is divided into six movements, each headed by a quotation from the Song of Solomon. If one takes each quotation as a guide to the emotional content of the music, the following scheme emerges: the first two sections are concerned with the stirring of nature and the concomitant awakening of desire and are followed by a building of tension in the third section ("I sought him whom my soul loveth, but I found him not..."). Here, the accompaniment eventually explodes, leaving the forsaken viola alone, a metaphor for the abandoned lover. The strength of Solomon is audible in the martial character of the fourth section, which is followed by the fifth, and most intense, movement. During the course of this section, the mood becomes more agitated (with a reference to two themes from the first movement), but closes peacefully with a hint of the D major theme in the next movement(solo bassoon followed by solo horn). A rapturous fulfilment and epilogue comprise the last part, which is a gentle apotheosis characterised by a musing, improvisatory intimacy. Just before the conclusion of *Flos Campi*, Vaughan Williams reminds us of the unusual bi-tonal opening of the work (as earlier, with oboe and viola scoring).

Five Mystical Songs

Written for baritone solo, chorus and orchestra, on settings of poems by George Herbert, *Five Mystical Songs* is, like *Flos Campi*, usually termed a choral work, although it is definitely not idiomatic to the choral repertoire. Indeed, the piece is more frequently performed as a solo cycle. It is important to remember that the title of the composition came from Vaughan Williams, not the poet, who, along with other religious poets of the seventeenth-century (such as Richard Crashaw and Thomas Traherne), was generally described as 'mystic' in order to distinguish him from the 'metaphysical poets' (of which John Donne is the chief figure). Metaphysics inquires through the process of syllogizing, while mysticism arrives at a vision through intuition. George Herbert's faith was 'mystical' (although the third song in the song-cycle is decidedly metaphysical) and Vaughan Williams had a definite affinity with the 'mystics.' H.C. Colles, the London 'Times' critic who attended the September 14, 1911 première performance remarked that the work is mystical "not with the mystery of complexity which leads to confusion but with the deepest kind which is compatible with simplicity."

Dona Nobis Pacem

When nearly forty-two-years-old, Vaughan Williams felt obligated to involve himself with World War I. After serving with the Royal Army Medical Corps in France and on the Salonika front, he later returned to France as an artillery officer. Although it was not manifest in any particular stylistic manner, the impact of the war on the composer was profound and lasting, and was evident rather in the general 'feeling' of post-war works - in their intense inward nature and choice of texts.

Dona Nobis Pacem was completed in 1936 (although parts were sketched as early as 1911) and could be called not a cantata, as is usually done, but a 'choral symphony,' due to the weaving of the two solo voices, chorus, and the orchestra into a massive sonic tapestry. That this composition is *Gebrauchsmusik* of a serious order does not in any way affect its artistic integrity. The oft-noted tone of propaganda in the work is driven with utmost fervour, by a true humanist, who was capable of at once prophesying with eerie clarity of vision the Second World War and mourning the harsh reality of the first one.

Vaughan Williams's shaken response to the horror of fascism and war is reflected in his setting of texts drawn from a collection of biblical quotations, poems by Walt Whitman, and a passage from a political speech by John Bright; the whole concoction is inserted between Latin quotations from the *Agnus Dei* of the Mass. The basic emotional progression of the work may be outlined as a transformation of the lamenting music which accompanies the opening prayer for peace (*Agnus Dei...*) into the confident and dignified music at the concluding repetition of the prayer. As with the *Dona Nobis Pacem* of Beethoven's *Missa Solemnis*, the reference to war and the musical passage from adversity to triumph is a strikingly simple and universally shared plea for peace, although Vaughan Williams's description of warfare and its effects is more detailed than Beethoven's and is less a prayer for inner peace than a realistic cry for communal peace.

After the initial lament, in which the anguished demand for peace finds expression in the descending semitone on the word *dona, a* vivid portrayal (from Whitman's *Drum Taps*) of the brutality of war and its effect on the community follows. In this second movement, the earlier themes are transformed with ruthless violence. The third movement, on Whitman's "Reconciliation," is a tragic realisation that although the dead man is the enemy, he is still a fellow human being "divine as myself." This element of pathos in war seems to echo Mark Twain's *The War Prayer* (published posthumously in 1912) which, rather than presenting the glorified imagery of war and its 'heroes', chooses to expose the human suffering and common plight of the faceless enemy. The triplet figure that attains such violence in the brass in the previous movement is softened. Whitman's *Dirge For Two Veterans* is the textual basis for the fourth movement, a slow, heavy processional, which contrasts with tender melody. The urgency of the opening invocation to God is increased by the relation of the *Dirge* to the fifth movement, beginning with John Bright's famous 'Angel of Death' speech. The last movement is in two sections and contains an evolution from anguish to an affirmation of hope and determination, here drawing inspiration from Vaughan Williams' biblical anthology.

Never has the cry *"dona nobis pacem!"* rung so loudly in the heart of humankind and never has the relevance of this composition been so powerfully and sadly appropriate, than in light of the events which brutally ushered in the New Year.

Valerie Jackson

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

RALPH VAUGHAN WILLIAMS

O Clap your Hands
Battez des mains

Cette orchestration enjouée d'extraits du psaume 47 est divisée en trois parties -- une section médiane plutôt solennelle encadrée de fanfares.

Flos Campi

Ces deux mots d'inspiration biblique qu'on emploie souvent pour faire allusion aux qualités «visionnaires» de Vaughan Williams nous amènent parfois à conclure erronément que la musique de ce compositeur s'inscrit dans une perspective religieuse -- ou plus précisément chrétienne. Si nombre des oeuvres de Vaughan Williams témoignent d'une certaine angoisse spirituelle, on aurait tort de qualifier de «chrétienne» la musique d'un homme qui professait son agnostisme. De fait, Ursula, la femme de Vaughan Williams, indique dans la biographie de son mari que le compositeur, fils d'un pasteur protestant, avait finalement choisi de donner libre cours à son «joyeux agnostisme».

Flos Campi (fleur des champs), achevée en 1925 et jouée pour la première fois au Queen's Hall à Londres la même année, est l'une des oeuvres de Vaughan Williams (tout comme *Dona Nobis Pacem*) qui lui ont valu le qualificatif de «visionnaire». Le titre même trouve un équivalent dans la Vulgate (traduction latine de la Bible) : le *Flos campi* de l'Ancien Testament est le narcisse de Saron. Dès la première exécution de l'oeuvre, Vaughan Williams réfute toute connotation religieuse : «L'origine biblique des citations a pu faire croire à certains que la musique avait des fondements ecclésiastiques. Ces propos ne reflètent pas l'intention du compositeur.»

Dédicacé au grand altiste anglais, Lionel Tertis, *Flos Campi* est écrite dans le style pastoral que cultive Vaughan Williams pendant les années vingt et s'inspire du climat de sensualité qui émane du Cantique des Cantiques, le poème d'amour du roi Salomon. Bien que *Flos campi* soit généralement considérée comme une oeuvre chorale, les voix traitées davantage comme des instruments chantent des parties sans paroles, tissant avec le petit orchestre la toile de fond sur laquelle se détache le solo d'alto, évocateur des mélopées méditatives de quelque lointain poète. L'oeuvre profondément introspective est jouée sans interruption bien qu'elle comporte six mouvements qui débutent chacun par une citation du Cantique des Cantiques. Si l'on se fie à ces citations pour cerner le climat affectif de l'oeuvre, on voit le schème suivant se dessiner : les deux premières sections évoquent l'éveil de la nature et les premières manifestations du désir qui sont à l'origine de la tension croissante qui marque la troisième section («...j'ai cherché celui que mon coeur aime. Je l'ai cherché mais ne l'ai point trouvé...»). À ce stade, l'accompagnement explose littéralement, laissant le pauvre alto livré à son sort, tel un amant délaissé. Le caractère martial de la quatrième partie fait allusion à la puissance de Salomon avant de céder la place au cinquième mouvement, le passage le plus intense de l'oeuvre. Le climat s'agite (l'orchestre fait allusion à deux thèmes du premier mouvement) mais s'achève dans la sérénité non sans avoir suggéré discrètement le thème en ré majeur du mouvement qui suit (solo de basson suivi de solo de cor). L'oeuvre s'achève (conclusion et épilogue) dans le ravissement que souligne une intimité toute de spontanéité et de fraîcheur. Avant la conclusion de *Flos campi*, Vaughan Williams rappelle le caractère bi-tonal inhabituel de l'ouverture de l'oeuvre (reprise, comme au début, avec hautbois et alto).

Five Mystical Songs

Écrits pour baryton, choeur et orchestre sur des poèmes de George Herbert, les *Five Mystical Songs*, à l'instar de *Flos Campi*, sont habituellement classés parmi les oeuvres chorales bien qu'ils se démarquent très nettement de ce répertoire. En réalité, l'oeuvre est plus souvent jouée comme un cycle de chants pour soliste. Fait important à noter, c'est à Vaughan Williams que l'on doit le titre de l'oeuvre et non à George Herbert. On a qualifié ce dernier, ainsi que d'autres poètes religieux du dix-septième siècle (Richard Crashaw et Thomas Traherne par exemple), de mystiques afin de le distinguer des poètes dits «métaphysiques» (dont John Donne est le plus connu). Si la métaphysique procède par syllogismes, le mysticisme par contre emprunte la voie de l'intuition. La foi de George Herbert est mystique, (même si le troisième chant du cycle est résolument métaphysique) et Vaughan Williams avait certainement des affinités avec les mystiques. Le critique du *Times* de Londres, H.C. Colles, ayant assisté à la première interprétation de *Five Mystical Songs* le 14 septembre 1911 fit remarquer que le mysticisme de l'oeuvre «ne tenait pas à une complexité susceptible de porter à confusion, mais plutôt à une grande profondeur à laquelle la simplicité n'est pas étrangère».

Dona Nobis Pacem

Dans sa 42^{e} année, Vaughan Williams se fait un devoir de participer à la Première Guerre mondiale. Après avoir fait campagne dans le *Royal Army Medical Corps* en France et sur le front de Salonique, il rentre en France, officier d'artillerie. Même si la guerre ne trouve pas chez lui d'échos stylistiques particuliers, elle n'en exerce pas moins un effet profond et durable, comme en témoigne le climat général de ses oeuvres de l'après-guerre marquées par l'introspection intense des textes qu'il choisit.

Vaughan Williams achève *Dona Nobis Pacem* en 1936 (il en avait esquissé certaines parties dès 1911). On pourrait être tenté de qualifier l'oeuvre de cantate, mais il s'agit plutôt d'une symphonie chorale : en effet, les voix des deux solistes, du choeur et de l'orchestre se fondent pour produire une imposante tapisserie sonore. Le fait que cette composition s'inscrive dans la catégorie des musiques utilitaires (Gebrauchmusik) d'un genre sérieux ne nuit en rien à son intégrité artistique. Les accents de propagande auxquels on fait souvent allusion sont le fait de la très grande ferveur d'un véritable humaniste capable à la fois de prédire la Seconde Guerre mondiale avec une lucidité qui fait frissonner et de déplorer sur les dures réalités de la Grande Guerre.

Le trouble profond que suscite chez Williams l'horreur du fascisme et de la guerre s'exprime dans l'orchestration qu'il fait de textes tirés d'un recueil de citations bibliques, de poèmes de Walt Whitman et d'un passage d'un discours politique de John Bright; ce sombre camaïeu alterne avec des citations latines tirées de l'*Agnus Dei*. Le climat affectif de l'oeuvre suit la transformation des lamentations qui accompagnent la prière d'ouverture pour la paix (*Agnus Dei...*) en la musique confiante et digne de la prière, reprise sur laquelle *Dona Nobis Pacem* prend fin. À l'instar du *Dona Nobis Pacem* de la *Missa Solemnis* de Beethoven, l'évocation de la guerre et le passage musical de l'adversité au triomphe expriment une supplication étonnamment simple et quasi universelle pour

la paix. Cependant, chez Williams, la description de la guerre et de la destruction qu'elle entraîne est plus détaillée que chez Beethoven et l'oeuvre s'apparente davantage à une imploration réaliste en faveur de la paix mondiale qu'à une prière.

Une lamentation initiale, supplication angoissée pour la paix qui trouve une expression déchirante dans le demi-ton descendant sur le mot *dona*, cède la place à une description saisissante et brutale de la guerre et de ses effets sur l'humanité. Dans le second mouvement, les thèmes antérieurs se transforment avec une violence impitoyable. Le troisième mouvement écrit sur un poème de Whitman, «*Reconciliation*», exprime le tragique constat du soldat : l'ennemi mort à ses pieds est lui aussi un être humain «tout aussi divin que moi». Cet élément tragique de la guerre fait écho à «*The War Prayer*» de Mark Twain (oeuvre posthume publiée en 1912) qui, plutôt que de glorifier la guerre et tous ses héros, choisit d'illustrer la souffrance humaine et le sort banal de l'ennemi sans visage. Le triolet qui traduisait une telle violence dans les cuivres au mouvement précédent s'adoucit. Le poème de Whitman, *Dirge For Two Veterans*, dont s'inspire le quatrième mouvement, donne lieu à une procession lente et grave qui contraste avec la tendre mélodie. Le caractère insistant de l'invocation d'ouverture adressée à Dieu est souligné par le rapport du poème avec le cinquième mouvement qui s'ouvre sur le célèbre discours de «L'Ange de la mort» de John Bright. Dans le dernier mouvement divisé en deux sections, le climat passe de l'angoisse à l'affirmation de l'espoir et à la détermination, s'inspirant en cela de l'anthologie biblique de Vaughan Williams.

Jamais le cri *Dona Nobis Pacem* n'a retenti de manière aussi déchirante au coeur de l'homme et jamais cette oeuvre n'est apparue si tragiquement pertinente qu'en ce début d'année marqué par la guerre.

Valerie Jackson

BIOGRAPHIES

Born and educated in Wales, **Iwan Edwards** accumulated a wealth of experience in choral and orchestral music as performer, tutor, adjudicator and conductor. Since his arrival in Canada, he has specialized in choral music, gaining wide recognition for his outstanding work with adults and children. In 1979, Iwan Edwards became the Music Director of Montreal's F.A.C.E. School which since that time has gained an enviable reputation for its choral programme. Mr. Edwards was appointed Chorusmaster of l'*Orchestre symphonique de Montréal* in 1986, with responsibility for preparing all of its choral presentations. Iwan Edwards is also Founder-Director of the Saint Lawrence Choir, a 100-voice adult mixed choir.

Bernard Turgeon was born in 1931 in Edmonton, Alberta where he subsequently studied voice with Jean Letourneau. In 1954, he won the C.B.C. contest, "Opportunity Knocks" and in 1955 the prestigious C-I-L competition, "Singing Stars of Tomorrow". He became a member of the Canadian Opera Company upon graduation from the Royal Conservatory (Toronto) and his career was on the move. Since 1956 he has appeared in numerous opera productions in North America and Europe including the first opera to be televised in Canada, *Don Giovanni*. His performance in the title role of *Louis Riel* won critical acclaim in 1967 and again in revivals of the work in 1969 and 1975. This opera by Harry Somers, written especially fortelevision on the occasion of the Canadian Centennial, was also presented during the celebrations of the American Bi-Centennial at the Kennedy Centre in Washington. 1969 marked Bernard Turgeon's first serious pedagogical endeavours when he developed a voice and opera program for the University of Alberta in Edmonton. In 1970 he began an eight-year term as Director of the Voice and Opera Division of the Banff School of Fine Arts, leaving in 1978 to create a new program for voice and opera at the University of Victoria, B.C. Having come to McGill University in 1989, Bernard Turgeon is currently Director of Opera McGill and of the opera studies program. He also manages to maintain a demanding performance schedule.

Gerald Wheeler was appointed Organist and choirmaster at Montreal's Christ Church Cathedral in 1965, after having served in this capacity at St. Matthew's Church, Ottawa and as assistant organist at St. Paul's Cathedral in London, England. The appointment of this noted British organist at Christ Church followed a tradition dating back to Lynnwood Farnam and Alfred Whitehead, both of whom were eminent recitalists. From 1969 to 1973 Gerald Wheeler was official organist with the Montreal Symphony Orchestra, and, for a number of years, served as harpsichordist and organist of the McGill Chamber Orchestra. He has taught Music Theory and Ear Training at Marianopolis College for many years as well as courses in Church Music at McGill University. The Gerald Wheeler Scholarship will provide funding for a highly talented student in organ performance and/or choral conducting to study at the Faculty of Music.

Biographies (cont.)

Iwan Edwards réside au Canada depuis 20 ans. Son travail exceptionnel dans la musique chorale, tant avec les adultes qu'avec les enfants, est largement reconnu. En 1979, M. Edwards devenait directeur musical de l'école F.A.C.E. à Montréal et, depuis, cette institution a acquis une enviable réputation pour son activité dans le domaine du chant choral. Il était nommé chef de choeur de l'OSM en 1986 et il est également fondateur et directeur du Choeur Saint-Laurent.

Le baryton **Bernard Turgeon** est né à Edmonton, en Alberta, en 1931. Il devint membre de la *Canadian Opera Company* dès la fin de ses études en 1955. Depuis, il a participé à un nombre impressionnant de productions d'opéra en Amérique du Nord et en Europe. On a pu le voir dans le premier opéra télévisé au Canada, *Don Giovanni*, ainsi que dans *Louis Riel*. Cette dernière oeuvre, écrite par Harry Somers pour le Centenaire du Canada en 1967, fut présentée à nouveau en 1969, puis en 1975 lors des célébrations du bicentenaire des États-Unis au *Kennedy Centre*. Bernard Turgeon tenait le rôle-titre dans chacune de ces productions, tout comme dans la production télévisée produite par la CBC. M. Turgeon est actif dans le monde de l'enseignement depuis 1969, année où il mettait sur pied un Programme de voix et d'opéra à l'Université d'Alberta. En 1978, il créait un programme similaire à l'Université de Victoria. Il fut également directeur du département de voix et d'opéra à la *Banff School of Fine Arts*. Il poursuit aujourd'hui une carrière active d'interprète, tout en étant directeur du Programme d'opéra à la faculté de musique de l'Université McGill et directeur de l'Opéra McGill.

Gerald Wheeler a été nommé organiste et maître de choeur de la cathédrale Christ Church en 1965, après avoir occupé un poste similaire à l'église St. Matthew d'Ottawa et avoir été organiste assistant à la cathédrale St. Paul à Londres. De 1969 à 1973, Gerald Wheeler était l'organiste de l'OSM et il a aussi été durant plusieurs années le claveciniste et organiste attitré de l'Orchestre de chambre McGill. Il a enseigné la théorie musicale et la formation auditive au collège Marianopolis de même que les cours de musique d'église à l'Université McGill. La Bourse Gerald Wheeler permettra à un élève méritant d'étudier l'orgue et/ou la direction chorale à la faculté de musique

McGill Concert Choir and University Chorus

The **Concert Choir** and the **University Chorus** were established in 1982 to introduce students in the Faculty of Music to the best choral literature, both *a cappella* and accompanied, through "hands-on" experience in rehearsal and performance. This approach has led to remarkable performances of such works as Mahler's "Resurrection" Symphony and Brahms's "German Requiem". In 1990 the Concert Choir won first place in the large mixed choir class of the CBC Choral Competition, after having been a finalist two years earlier. Iwan Edwards has been Director of the Concert Choir since September 1988 and was appointed Director of the University Chorus in September 1990.

Le Choeur de concert et le Choeur universitaire de McGill

Le **Choeur de concert** et le **Choeur universitaire de McGill** ont été créés en 1982 en vue de permettre à ses étudiants d'acquérir un vaste répertoire de musique à cappella et de musique d'accompagnement. Les membres de ces choeurs ont eu l'occasion d'interpréter en concert des oeuvres telles que la Symphonie no.2 dite "Résurrection" de Mahler ou le Requiem allemand de Brahms. Le Choeur de concert a atteint les finales du concours de chorale de la CBC en 1988 dans la catégorie Grand choeur mixte, et il a remporté le concours en 1990. Iwan Edwards dirige le Choeur de concert depuis septembre 1988 et il a été nommé directeur du Choeur universitaire en septembre 1990.

ORCHESTRA MUSICIANS/MUSICIENS D'ORCHESTRE

Violin/Violon
Nathalie Bonin - Concertmaster
Caroline Lalancette - Assoc. Concertmaster
Blaise Magnière - Principal Second
Ikki Oguro - Assoc. Principal Second
Cory Balzer
Sandra Baron
Martine Cardinale
Sherry Elias
Claude Gélineau
Claire Heggie
Gretchen Koehler
Jolan Kovacs
Suzanne Labbé
Craig Landry
Michèle Lanoix
Guylaine Lemaire
Julie Lemaire
Angela Luchkow
Marie-Claude Masse
Christina Meyers
Kirsty Money
Emylyn Ngai
Erica Paterson
Stephanie Rose
Marie-Anne Rozankovic
Sara Serban
Rosie Shaw
Debbie Smythe
Suzanne Young

Viola/Alto
Madeleine Germain - Principal
Alexandra Fekete - Assoc. Principal
Coca Bochonko
Suzanne Brown
Vanessa Goymour
Sylvia Grmela
Heather Heron
James Legge
Katrina Mills
Chantal Monastesse
Joseph Nadurata
Beverlee Rapp
Andrée Simard
Aude Wagnière

Cello/Violoncelle
Mhairi Thompson - Principal
William Butt - Assoc. Principal
Katherine Butler
Stéphanie Dupras
Kim Ferguson
Ghislaine Gagnon
Christine Harvey
Caroline Huot
Anne Hunter
Paul McCulloch
Véronique Poulin
Charlotte Staples
Merilee Temple

Bass/Basse
Bernard LeBlanc - Principal
David Whitla - Assoc. Principal
Kory Baker
Isabelle Charbonneau
Jean-François de Rochemont
Andrée-Anne Dugré
Alain Malo
Gilles Neault
James Testi

Flute/Flûte
Joanna G'Froerer - Principal
Nancy Hennan- Assoc. Principal
Kristine Miles

Piccolo
Nancy Hennan

Oboe/Hautbois
Jennifer Weeks - Principal
Anne Dufresne - Assoc. Principal
Derek Berg

English Horn/Cor anglais
Derek Berg

Clarinet/Clarinette
Patrice Arsenault - Principal
Elizabeth Day - Assoc. Principal
Nicholas Tremblay

E$^{\flat}$ Clarinet/Clarinette en mi bémol
Anthea Jackson

Bass Clarinette/Clarinette basse
Nicholas Tremblay

Bassoon/Basson
Lisa Chisholm - Principal
Ian Warman - Assoc. Principal
Samantha Duckworth

Contrabassoon/Contrebasson
Samantha Duckworth

Horn/Cor
Andrew MacDonald - Principal
Cinnamon Anderson - Assoc. Principal
Trish Mudray
Lisa Booth

Trumpet/Trompette
Karen Donnelly - Principal
Darin Kelly - Assoc. Principal
John Ellis

Trombone
Andrew Laubstein - Principal
François Godère - Assoc. Principal

Bass Trombone/Trombone basse
Jeff Hall - Principal

Tuba
Moeen Hosain - Principal

Timpani/Timbales
Philippe Bourbonnais

Percussion
Jeff Brancato
Erin Donovan
Brad Litster
Eric Smeaton

Piano
Laura Loewen

Harp/Harpe
Rocio Rodriguez

Manager
Andrew MacDonald

Assistant Manager
François Godère

Librarian/Musicothécaire
William Butt

CHORUS MEMBERS/CHORISTES

Soprano 1
Sophie Alex
Mary-Alice Bailey
Rosalind Beale
Dominique Bellon
Angie Ello
Wanda Holmes
Laura Izaguirre
Louise Lacombe
Young Jee Lee
France Lemay
Sarah Liao
Eva Lund
Natalie Marais
Christie McNeil
Catherine Mickelson
Kiley O'Neill
Sylvia Otvos
Karolina Pek
Jenny Perron
Jodie Sargent
Anne-Marie Seager
Nene Takagishi
Carla Tilley
Mihoko Tsutsumi
Caroline Veevaete
Julie Jae-Hee Yun

Soprano 2
Marie-Anne Beliveau
Lucy Boothroyd
Karen Buck
Vicky Grondin
Dominique Hogan
Heli Leesment
Zoey Lewis
Katy Matthews
Heather Mayville
Suzanne Murphy
Erica Phare
Dana Reason
Kie M. Ross
Keri Skitch
Alexandra Townsend
Glorietta Walch

Alto 1
Collette Flannery
René Geoffrion
Daria Gimon
Lisa Hasson
Patricia Jaansalu
Sheri Langlois
Kim Legault
Samantha Maislin
Shireen Maluf
Cicela Mansson
Chantal Monastesse
Coreen Morsink
Tracy Pratt
Karen Song
Sharon Stewart

Alto 2
Katy Carver
Line Denault
Genevieve Gasser
Lisa Gillett
Catherine Lagopatis
Michelle Raffaele
Emanda Richards
Lynne Roberts
Sandra Sassi
Lucia Smith
Karen Van Bakel

Tenor/Ténor 1
Vladmir Agnaioff
Joe Francis
Paul Kennedy
Elan Kunin
Steve Laplante
Matthew Lombardi
Garth MacPhee
Dominique Roy
Jean-Francois Simard
David Taylor

Tenor/Ténor 2
Marc Adolphe
Karim Al-zund
David Bruley
Patrick Corrigan
Jason Dozois
Chris Gerdei
Paul Jabarra
Beau McKinnon
Alberto Passarelli
Michael Picton
Tim Ridout
Ramin Zamani

Bass/Basse 1
James Alder
Martin Belanger
Tom Buonassissi
Martin Cyr
Jeffrey Egger
Paul Frehmer
Peter Friemanis
Stuart Graham
Dylan Hoey
Brad Klump
Kevin Komisaruk
Chris Larnder
Glenn Nuotio
James Rasor
Robert Richer
Jay Stephenson
Rylan Sutherland
Tony Tremaine
Jonathan Wild
Craig Wood
Hanson Yeung
Derek Yaple-Schobert
Paul Zadrozny

Bass/Basse 2
Mat Barber
Jason Beck
Graham Cherwaty
Inouk Demers
James Fellows
Jason Fowler
Guy Kaye
Tasso Mantzaras
David McCarthy
Chad McQuarrie
Geoffrey Mitchell
Raymond Olmstead
Eric Reinart
Will Renzes
Stephen Targett
Sean Terriah
Chris Wilson

The presentation of this concert is a component of course numbers 243-493-02, 243-493-03 and 243-297.
Ce concert est présenté dans le cadre des cours nos. 243-493-02, 243-493-03 et 243-297.

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Saturday, March 2, 1991
5:00 p.m.

Le samedi 2 mars 1991
à 17 h

McGill Instrumental Theatre
Théatre instrumental de McGill
Richard Misiek, director/directeur

Practice Patterns for Musitors*
Part Two[1]/Deuxième partie[1]

* musitor = musician/actor * *musiteurs = musicien/acteur*
[1] Part One was presented at McGill University on April 1, 1990.
[1] La première partie fût présentée à l'Université McGill le 1er avril 1990
This concert is presented as a component of course number 243-488B-30.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-488B-30.

Instrumental Theatre - Instrumental Opera

Instrumental theatre is the result of the many and varied tendencies, styles, and philosophies behind art in the 20th century. Its 30 year evolution is difficult to trace. One direct influence on its development was the separation of the visual from the aural aspect of performance. The ensemble of elements that constitute the visual component of any performance is conventionally of secondary importance to the aural features, and often go completely unnoticed. The isolation and automation of the visual characteristics of a performance, as well as the emancipaton of the performer from the paraphernalia associated with the realization of instrumental music, are conditions *sine qua non* of Instrumental Theatre. Thus, the theatrical elements inherent in music performance are isolated. This is not to say that the music is made theatrical, but rather that its theatrical elements are treated musically.

In the 1960's the range of what could be considered musical material was substantially increased. This broadening of scope constituted another important factor in the development of Instrumental Theatre. New sounds and means of production were explored in traditional instruments, the voice and the environment; the resulting discoveries were often of an audiovisual nature. Besides the traditional sounds rendered by conventional methods of "playing" an instrument, new sounds were produced by manipulating the instrument in less conventional ways, taking into account its full capacity for sound production. These new acoustic phenomena in combination with movements and gestures provided the audiovisual basis of Instrumental Theatre. Besides traditional vocal sounds, sounds such as shrieking, screaming and whispering were explored. Phonetic sounds and vocables were also recognized as musical material. The importance of enviromental sounds may be seen in the development of *musique concrète* and in the music of John Cage. Many of Cage's pieces contained references to their own sound source (the electronic studio) and made explicit the relationship between the inherent visual and aural aspects through graphic scores.

The emergence of Instrumental Theatre at the end of the 1960's reflected the need for a new genre of artistic expression, one which would serve the innovations which resulted from the experimentation of preceeding years. The principal purpose of Instrumental Theatre was to encourage the autonomic treatment of audiovisual aspects of music.

As yet there is no theory which adequately explains the compositional techniques of Instrumental Theatre. In practice, however, the importance of Instrumental Theatre for new music can be understood in two ways. First, it provides the opportunity to create in an unconventional manner without relying on clichés that pretend to be unconventional. Second, Instrumental Theatre has given rise to a new type of musical theatre, Instrumental Opera. The first realization of Instrumental Opera was probably in March 1975, the date of the premiere of Richard Misiek's production *Duch nie zstapi bez pisni* ("Spirit will not descend without Song").

The creation of Misiek's Instrumental Operas--in which the hero is the musician and the drama between good and evil represents not a moral conflict but the conflict between good and bad music--was a direct result of several changes in attitude which took place throughout the history of experimental music. After the experimentation in the 1960's, new limits for experimental music in all genres were established by innovators such as John Coltrane, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel and John Cage. Through the work of these and other composers, experimental music became both accessible and accepted. This general acceptance resulted (ironically) in the expiration of the avant-garde. Composers were no longer inspired by "new means of expression"; "soundscapes" had been explored to their fullest; audiences could no longer be shocked by the audiovisual extravagances of musicians. The funeral march of the avant-garde was led, even exploited, by John Cage: "We are going nowhere and it's our pleasure." Now, the highest purpose was "to have no purpose at all." Cage perhaps epitomized the

momentary decline of experimental music: he produced scores for anybody and nobody, music without music, scores of empty pages for the libraries.

The apparent death of the avant-garde affected a new development. With music's loss of importance came a freedom of which earlier composers could never even have dreamed. This freedom was not an essential product of the nature of the music, but rather a result of the emerging antinomy between music as art and music as merchandise, a product to be consumed. Music as a spiritual quest, as a means in itself, was in conflict with music as a means to an end--success (or a "way to nowhere" as John Cage called it.) This paradox created the necessity for a "return to the roots," which Misiek has found in Instrumental Opera.

The freedom inherent in today's music has caused changes in the roles of the composer and performer. In many ways, music now belongs more to the performer. For example, the choice of means is not solely dependant on the wishes of the composer but is often directly related to the personality of the performer-musician, or *musitor* (a term implying that the roles of both musician and actor must be executed by one person).

The language of today's experimental music has evolved not out of one of the many styles available to be drawn upon, but out of the conflicts, collisions and differences between styles. The limits governing the composer's choice of means are dictated by "necessity". The composer is often an observer, as if the music is creating itself of its own accord. The composer is an inspiration who incites others to act beyond their self-perceived limits.

Music, understood as the "reciprocal reactions of integrated ensembles of sounds, gestures and movements" gives to Instrumental Theatre its enlarged sense of existence, which is the result of its essential duality--to be seen as well as heard.

Obviously the apparent lack of constrictions makes composing in this medium especially difficult. Instrumental Theatre and Instrumental Opera are not characterized by a specific aesthetic. Each work introduces its own unique aesthetic.

Although lack of understanding--on the part of composers more than musicians and audiences--has been and will continue to be a common reaction to audiovisual music, it can not be denied that the undiscovered and fascinating possibilities of Instrumental Theatre and Instrumental Opera imply enormous possibilities for new music. The growing interest of musicians and composers in Instrumental Theatre and Instrumental Opera suggest, however, that these genres may become artistic adventures for some, and that these people will be compelled to ask themselves again these essential questions: What is music? What are its laws? How far reaching is its autonomy? How does it depend on other artistic fields?

Richard Misiek (with Nancy Berman)

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Théâtre instrumental - Opéra instrumental

Le théâtre instrumental marque l'aboutissement de nombreux styles, tendances et théories qui balisent l'art au vingtième siècle. Son évolution depuis une trentaine d'années demeure cependant assez difficile à cerner. La séparation des aspects visuels et auditifs du concert a directement influé sur son développement. Les éléments qui constituent la composante visuelle de tout concert n'ont habituellement qu'une importance secondaire par rapport aux caractéristiques auditives et il arrive souvent que le public n'en tienne aucun compte. Isoler et automatiser les caractéristiques visuelles d'une représentation et affranchir l'interprète de tous les accessoires associés à l'exécution de la musique instrumentale sont des conditions *sine qua non* du théâtre instrumental. Cela ne signifie pas que la musique devienne théâtrale, mais plutôt que l'on confère à ses éléments visuels une dimension musicale.

Les années soixante se caractérisent par un enrichissement marqué de la notion de matériel musical. Cet élargissement des perspectives est un autre facteur important dans le développement du théâtre

instrumental. On explore de nouveaux sons et de nouveaux moyens de produire des sons à l'aide d'instruments traditionnels, de la voix et de l'environnement; les découvertes auxquelles ces essais donnent lieu revêtent souvent un caractère audio-visuel. À côté des sons traditionnels tirés des instruments de manière habituelle, on obtient de nouveaux sons en manipulant l'instrument de façon moins conventionnelle et en exploitant toutes ses possibilités sonores. L'association de ces nouveaux phénomènes acoustiques à des mouvements et des gestes va constituer les fondements audio-visuels du théâtre instrumental. Au-delà des sons vocaux classiques, on explore d'autres ressources du registre vocal, les cris perçants, les cris aigus et les chuchotements. Les sons phonétiques et les vocables sont également perçus comme matériel musical. L'importance des sons de l'environnement apparaît notamment dans le développement de la *musique concrète* et dans la musique de John Cage. Bon nombre des créations de ce dernier font allusion à leur propre source sonore (le studio de musique électronique) et explicitent le rapport entre les aspects visuels et auditifs inhérents à l'oeuvre par le biais de partitions graphiques.

L'émergence du théâtre instrumental vers la fin des années soixante traduit le besoin d'un mode d'expression artistique nouveau qui privilégie l'innovation à laquelle l'expérimentation des dernières années a donné lieu. Le théâtre instrumental s'est donné comme objectif principal d'encourager le traitement autonome des aspects audio-visuels de la musique.

À ce jour, les techniques de composition du théâtre instrumental ne reposent sur aucune théorie. En pratique, par contre, l'importance du théâtre instrumental s'explique de deux façons. En premier lieu, il donne au compositeur l'occasion de créer d'une manière non conventionnelle sans pour autant s'attacher à des idées toutes faites qui se voudraient non conventionnelles. En second lieu, le théâtre instrumental est à l'origine d'un nouveau type de théâtre musical, l'Opéra instrumental. La première représentation d'un Opéra instrumental a probablement eu lieu en mars 1975, date de la première de la production de Richard Misiek, *Duch nie zstapi bez pisni* ("Spirit will not descend without Song").

La création des opéras instrumentaux de Misiek -- où le héros est le musicien et le conflit entre le bien et le mal renvoie non pas à un drame moral, mais plutôt aux forces qui opposent la bonne et la mauvaise musique -- est l'aboutissement des changements d'attitude qui ponctuent l'histoire de la musique expérimentale. Après l'expérimentation des années soixante, de nouvelles limites pour tous les genres de musique expérimentale seront définies par des pionniers comme John Coltrane, Krzysztof Penderecki, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel et John Cage. Les oeuvres de ces créateurs et d'autres encore vont contribuer à faire connaître la musique expérimentale et à l'imposer.

Ce n'est pas sans ironie que l'on note que, tout en parvenant à s'imposer, la musique expérimentale voit s'éteindre son avant-garde. Les compositeurs ne sont plus inspirés désormais par "de nouveaux moyens d'expression"; les paysages sonores ont été explorés jusque dans les moindres recoins; les auditoires ne s'indignent plus devant les extravagances audio-visuelles des musiciens. C'est John Cage lui même qui mène la marche funèbre de l'avant-garde : "Nous n'allons nulle part et cela nous regarde". L'objectif primordial est de "ne pas avoir d'objectif du tout". Cage demeure l'élément le plus représentatif du déclin momentané de la musique expérimentale : il écrit des partitions pour tout le monde et pour personne, de la musique sans musique, des partitions de pages vides pour les bibliothèques.

L'effondrement de l'avant-garde amène un nouveau développement. Le déclin de la composante musicale va donner aux compositeurs une liberté dont ils n'ont même jamais rêvé auparavant. Cette liberté ne tient pas essentiellement à la nature de la musique, mais est plutôt le fait de l'antinomie naissante entre deux conceptions de la musique, la musique en tant qu'art et la musique en tant que bien de consommation. La musique-démarche spirituelle ou musique-fin en soi s'oppose à la musique perçue comme moyen de parvenir à ses fins -- au succès (dont John Cage dira qu'elle est "un chemin vers nulle part"). Ce paradoxe est à l'origine

d'un "retour aux sources", qui s'exprimera chez Misiek par exemple, dans l'Opéra instrumental.

La liberté tellement inhérente à la musique actuelle a modifié les rôles du compositeur et de l'interprète. Sous bien des rapports, on peut dire que la musique appartient plus désormais à l'exécutant. Ainsi, le choix des moyens ne dépend plus uniquement de la volonté du compositeur, mais reflète souvent directement la personnalité du musicien-exécutant, le *musiteur* (un terme qui précise bien que les rôles du musicien et de l'acteur doivent être assumés par une seule et même personne).

La langue qu'emprunte la musique expérimentale de nos jours n'est pas le fruit de l'un des nombreux styles dont elle pourrait s'inspirer; elle est née plutôt des conflits, des collisions et des différences entre les courants. Les limites qui régissent le choix des moyens du compositeur sont dictées par la "nécessité". Le compositeur est souvent un observateur, et tout se passe comme si la musique se créait de son propre gré. Le compositeur est la muse qui incite les autres à dépasser les limites qu'ils s'imposent.

La musique, perçue comme étant une chaîne de "réactions réciproques d'ensembles de sons, de gestes et de mouvements intégrés" confère au théâtre instrumental une dimension élargie qui tient à sa dualité essentielle -- être vu autant qu'être entendu.

De toute évidence, l'absence apparente de règles strictes rend particulièrement difficile la composition pour ce genre. Le théâtre instrumental et l'opéra instrumental ne se réclament pas d'une esthétique spécifique. Chaque oeuvre introduit sa propre esthétique qui se veut unique.

Si l'incompréhension -- des compositeurs plus que des musiciens et du public -- est une réaction courante à la musique audio-visuelle, on ne saurait nier que les possibilités fascinantes et à ce jour encore inconnues du théâtre instrumental et de l'opéra instrumental laissent entrevoir un éventail illimité de moyens pour la nouvelle musique. L'intérêt croissant des musiciens et des compositeurs pour le théâtre instrumental et pour l'opéra instrumental donne à penser que certain compositeurs se lanceront dans de véritables aventures artistiques, mais qu'ils ne pourront pour autant échapper à des questions aussi fondamentales que : Qu'est-ce que la musique? Quelle lois la régissent? Jusqu'où va son autonomie? En quoi dépend-elle d'autres domaines artistiques?

Richard Misiek
(en collaboration avec Nancy Berman)

WHISPER-PLAY Michael Picton

Cast/*Distribution*
"The Three" - Nigel Smith, Hanson Young, David Taylor
The Audience - Linda Purves
Contrabass 1 - Kory Bayer
Clarinet - Venessa AvRuskin
Soprano - Marilyn Arsenault
Viola - James Higgins
Contrabass 2 - Jean-François de Rochemont

MARTINE Richard Misiek
Portrait Prelude

Luane Schlueter
Richard Misiek

CAGE Richard Misiek
text/*texte*: John Cage

Peter Thompson as/*dans le rôle de* John Cage

Musitors*/*Musiteurs**
Luane Schlueter, Jean-François de Rochemont
James Higgins, Alain Malo
Kory Bayer, Jeffrey Shapiro
Collette Flannery, Beth Hunter
Meg Sircom, Marilyn Arsenault

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Sunday, March 3, 1991
8:00 p.m.

Le dimanche 3 mars 1991
à 20 h

Robert Silverman, piano

CBC Stereo
Montreal 93.5

This concert is recorded by CBC for future broadcast on "Music from Montreal." Producer: Frances Wainwright.
Ce concert est enregistré par la CBC et sera diffusé ultérieurement à l'émission «Music from Montreal.» Réalisation : Frances Wainwright.

Sonata in E major, Op. 109
Ludwig van Beethoven

The *Sonata in E Major, op.109* is the first of Beethoven's final trilogy of solo piano sonatas; conceived simultaneously, initial plans for the set date to 1819. At first, Beethoven was only able to give them sporadic attention, due to health problems and the fact that he was working on both his Ninth Symphony and the *Missa Solemnis* at the same time. The most immediately striking features of these three sonatas are their similar dimensions, and the structural importance of the finales, which account for almost two thirds of each work.

The first movement of the *Sonata in E Major* consists of two ideas in contrasting tempi: a *Vivace ma non troppo* that alternates with an *Adagio espressivo*. In a free treatment of sonata form, the *vivace* idea provides the basis for the development; both ideas are then recapitulated, followed by a coda based on the *vivace* themes' treatment in the development.

The concentrated *Prestissimo* second movement is a good example of Beethoven's later close-knit organic style. Contrast between themes is minimal--their subtle differences are based upon the rhythms present in the first four bars. The development centres around references to the first theme, treated canonically. Three spaced chords mark the beginning of the recapitulation, which treats the bass line of the first theme in inversion and syncopation; a short, abrupt coda ends the movement.

Beethoven chose to avoid sonata forms' inherent temporal conflict in the finale with a set of variations, a more temporally static form. The third movement becomes the focus of the entire sonata, and a sense of the passage of time so much a part of the closed circle of sonata form is absent here. Charles Rosen summarizes Beethoven's treatment of the theme in the third movement's variations:

> There is a progressive simplification as the variations proceed--not of texture but of the conception of the underlying theme. That part of its shape to which the variations allude becomes gradually more and more skeletal in nature. There is also a progressive isolation of different aspects of the theme, as if they were being illuminated one by one...For this reason his variations give the impression that they are not so much decorating the theme as discovering its essence.

The first two movements of the *Sonata in E Major* are quite transient in nature; both the *quasi improvisando* first movement with its alternating tempi, and the concentrated *Prestissimo* second movement both contain subtle fragments and allusions to the finale's variation theme. This foreshadowing serves to place the variation theme at the very heart of the sonata, embodying its essence.

Prélude, Chorale et Fugue (1884)
César Franck

The *Prelude, Chorale and Fugue* represents Franck's return to composition for solo piano after an almost forty year hiatus; it was written in the summer of 1884, when the composer was in his early sixties. After 1846, Franck had effectively retired as a piano virtuoso, concentrating his creative activities in other areas, most notably compositions for organ. His rekindled interest for the piano was probably inspired by works like Faure's *Ballade* for piano and orchestra and D'Indy's *Poemes des Montagnes*, both published in 1881.

Franck's composition of the *Prelude, Chorale and Fugue* shows his interest in reestablishing older, more austere musical forms that were largely rejected by the Romantic composers. He essentially adopted an enlarged version of J.S. Bach's *Well Tempered Clavier* Prelude and Fugue model, inserting a chorale to link the two. Constructed in cyclical form, the *Prelude, Chorale and Fugue* contains many Romantic influences. Hubert Foss summarizes:

> ..in the work as a whole one

> observes the Beethoven of the more important sonatas, the Schumann of the *Etudes Symphoniques*, and, above all, the Liszt of the *Weinen Klagen* variations...One can find a close reminiscence even of Wagner in the melody of the chorale, which comes straight from the bells of *Parsifal*...

All three movements of the *Prelude, Chorale and Fugue* are based upon a single motive present in the middle *Chorale*. Rather than treat this motive with the Lisztian technique of transmutation in cyclical form, Franck simply repeats the motive in increasingly intense musical settings. The brilliant climax of the *Fugue* contains a statement of the fugue subject as a middle voice between a canon based on the *Chorale*, combined with the *Prelude*'s opening arpeggios. This sudden, careful unification of all previous material is the most striking moment of the piece; an almost exultant coda reinforces the orchestral size and scope of this work.

Nocturnes, Op. 27, nos. 1 and 2
Frédéric Chopin

Chopin remains one of the most difficult composers to place comfortably in the history of music. His true significance is hard to define for two reasons: the piano alone was the focus of almost his entire creative output, and his music, despite its clarity of expression, does not readily fit into established analytical forms. The fluidity of Chopin's music lies in its qualities of improvisation and variation within manipulations of ternary and sonata forms. In assessing national influences on Chopin, the poet Heine remarked:

> ...Poland contributed chivalric sensitivity and historical sorrow; France, grace and easy charm: and Germany, Romantic melancholy...Chopin is therefore neither Pole, Frenchman, or German; he betrays a much higher origin...from the land of Mozart, Raphael, Goethe; his true fatherland is the realm of poetry...

The use of the title *Notturno* for piano pieces of a lyrical nature originated with the Irish composer John Field (1782-1837). However, Field's nocturnes seem somewhat wooden when compared to Chopin's sense of musical poetry.

Written in 1835, Chopin's *op.27 Nocturnes* were dedicated to the Countess D'Apponyi. The *Nocturne #1 in C# Minor* is one of Chopin's most poetic statements. The unornamented melody, marked *Larghetto*, remains *sotto voce* until an accelerated *piu mosso* section. An extended crescendo (*sempre piu stretto ed appassionato*) builds excitement that ebbs as recitative-like octaves lead to a recreation of the opening mood. An unexpected change of colour occurs at the end, when tonality shifts into the major.

Nocturne #2 in Db Major, marked *lento sostenuto,* is one of the most Italianate of Chopin's nocturnes. With its broad *cantilena* melody and delicate ornamentation, the influences of Bellini's operatic style are readily apparent.

Paul Dingle

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Sonate en mi majeur, op. 109
Ludwig van Beethoven

La *Sonate en mi majeur, opus 109* est la première de la dernière trilogie de sonates pour piano de Beethoven; conçues simultanément, ces sonates devaient être achevées en 1819. La maladie et la composition de la neuvième symphonie et de la *Missa Solemnis* obligèrent d'abord Beethoven à n'y accorder qu'une attention sporadique. De prime abord, ce qui frappe surtout dans ces trois sonates, c'est l'homogénéité de leurs dimensions et l'importance des finales, qui forment près des deux tiers de chaque oeuvre.

Le premier mouvement de la *Sonate en mi majeur* expose deux idées sur des tempi contrastants : un *Vivace ma non troppo* qui alterne avec un *Adagio espressivo*. Usant librement de la forme sonate, Beethoven

expose dans le *vivace* les idées qui servent de base au développement; les deux idées sont ensuite réexposées puis suivies d'une coda fondée sur le traitement accordé aux thèmes du *vivace* dans le développement.

Le second mouvement, très dense et marqué *Prestissimo*, illustre le style resserré et "organique" des dernières oeuvres de Beethoven. Le contraste entre les thèmes est infime; les différences, très subtiles, tiennent aux rythmes des quatre premières mesures. Le développement procède de renvois au premier thème, traité à la façon d'un canon. Trois accords espacés marquent le début de la réexposition, qui reprend la voix grave en l'inversant et en la syncopant; une coda brève et abrupte termine le mouvement.

Délaissant les contrastes de tempo inhérents à la forme sonate, Beethoven opte pour la variation dans le dernier mouvement, forme à structure temporelle plus statique. Le dernier mouvement devient le point de mire de la sonate; le sentiment de la fuite du temps, inhérent à la structure cyclique de la forme sonate, en est absent. Charles Rosen résume ainsi le traitement que subit le thème dans les variations du troisième mouvement :

> Tout au long des variations, on remarque une simplification progressive, non pas de la texture, mais de la conception du thème sous-jacent. La partie de la forme du thème, à laquelle les variations font allusion, devient de plus en plus squelettique. On observe également une isolation progressive des différents aspects du thème, comme si ceux-ci étaient illuminés un à un... C'est pourquoi les variations donnent moins l'impression d'ornementer le thème, que d'en faire découvrir l'essence.

Les deux premiers mouvements de la *Sonate en mi majeur* sont très brefs; le premier mouvement marqué *quasi improvisando*, au tempo alternant, et le second, dense et marqué *Prestissimo*, contiennent des fragments et des allusions subtiles au thème des variations du dernier mouvement. Ces allusions annonciatrices font de ce thème le coeur même de la sonate, son essence.

Prélude, chorale et fugue (1884)
César Franck

Lorsqu'il écrivit le *Prélude, chorale et fugue* durant l'été 1884, Franck n'avait pas composé d'oeuvre pour piano solo depuis près de quarante ans. Il était alors au début de la soixantaine. Après 1846, Franck avait pratiquement mis fin à sa carrière de pianiste virtuose pour se consacrer à d'autres tâches, surtout à la composition d'oeuvres pour orgue. Son regain d'intérêt pour le piano est probablement dû à des oeuvres comme la *Ballade pour piano et orchestre* de Fauré et les *Poèmes des montagnes* de Vincent d'Indy, toutes deux publiées en 1881.

Dans le *Prélude, chorale et fugue*, Franck se montre soucieux de restaurer les anciennes formes musicales, plus austères, qui avaient en grande partie été rejetées par les compositeurs romantiques. Pour l'essentiel, Franck adopte le modèle du prélude et fugue du *Clavier bien tempéré* en lui donnant plus d'ampleur, et il insère un chorale entre le prélude et la fugue. De forme cyclique, le *Prélude, chorale et fugue* montre de nombreuses influences romantiques. Selon Hubert Foss :

> ...dans l'ensemble de l'oeuvre, on reconnaît l'influence du Beethoven des grandes sonates, du Schumann des *Études symphoniques* et, surtout, du Liszt des variations *Weinen Klagen*... On y trouve même une réminiscence de Wagner dans la mélodie du chorale, qui est directement inspirée des cloches de *Parsifal*...

Les trois mouvements du *Prélude, chorale et fugue* sont basés sur un simple motif présent dans le *Chorale*. Plutôt que de traiter ce motif selon la technique lisztienne de la transmutation à l'intérieur d'une forme cyclique, Franck le répète simplement dans un arrangement musical de plus en plus intense. Le brillant passage qui sert de point culminant à la *Fugue* contient l'exposition de la fugue à la voix intermédiaire entre un

canon basé sur le *Chorale* et les arpèges du début du *Prélude*. Cette unification soignée et soudaine de tous les thèmes antérieurs est le moment le plus saisissant de l'oeuvre; une coda presque exultante accentue l'ampleur et la portée orchestrales de l'oeuvre.

Nocturnes, op. 27, n^{os} 1 et 2
Frédéric Chopin

Chopin reste l'un des compositeurs les plus difficiles à situer de façon sûre dans l'histoire de la musique. La véritable signification de son oeuvre est difficile à définir pour deux raisons : il a écrit presque uniquement pour le piano et sa musique, malgré sa clarté d'expression, ne se conforme guère aux schémas analytiques établis. La fluidité de sa musique tient à la façon dont il use de la forme ternaire et de la forme sonate pour créer un climat d'improvisation et de variation. Tentant de définir les influences nationales auxquelles Chopin a été exposé, Heine écrivait :

> ...De la Pologne, il a la sensibilité chevaleresque et la tristesse historique, de la France, la grâce et le charme facile, de l'Allemagne, la mélancolie romantique... Chopin n'est donc ni polonais, ni français ni allemand; ses origines sont bien plus nobles... il est du pays de Mozart, de Raphael, de Goethe; sa véritable patrie est la poésie...

C'est le compositeur irlandais John Field (1782-1837) qui, le premier, a donné le titre de *Notturno* à une oeuvre pour piano de caractère lyrique. Toutefois, ses nocturnes semblent un peu rigides en regard de ceux de Chopin, qui débordent de poésie musicale.

Écrits en 1835, les *Nocturnes, opus 27* étaient dédiés à la comtesse d'Apponyi. Le *Nocturne n° 1 en do dièse mineur* est l'une des oeuvres les plus poétiques de Chopin. La mélodie dépouillée, marquée *Larghetto*, se fait entendre *sotto voce* jusqu'à ce que le rythme, marqué *piu mosso*, s'accélère. Un long crescendo (*sempre piu stretto ed appassionato*) crée un regain de tension qui s'estompe en octaves de style récitatif, avant que ne soit recréé le climat d'ouverture. Un changement de couleur inattendu se produit à la fin, où la tonalité passe en majeur.

Le *Nocturne n° 2 en ré bémol majeur*, marqué *lento sostenuto*, est l'un des nocturnes les plus "italiens" de Chopin. Par son ample cantilène et sa délicate ornementation, il trahit l'influence du style lyrique de Bellini.

Paul Dingle

SONATA NO. 30 IN E MAJOR, OP. 109 — Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate n° 30 en mi majeur, op. 109

Vivace, ma non troppo

Prestissimo

Andante molto cantabile ed espressivo

PRÉLUDE, CHORAL ET FUGUE — César Franck (1822-1890)

INTERMISSION

TWO NOCTURNES, OP. 27 — Frédéric Chopin (1810-1849)

Deux nocturnes, op. 27

No. 1: C-sharp minor

n° 1 : do dièse mineur

No. 2: D-flat major

n° 2 : ré bémol majeur

SONATA NO. 2 IN B-FLAT, OP. 35 — Frédéric Chopin

Sonate n° 2 en si bémol, op. 35

Grave

Scherzo

Marche funèbre

Finale : Presto

Biography/Biographie

A native of Montreal, **Robert Silverman** appeared in recital at the age of five, and made his official debut with the Montreal Symphony Orchestra when he was fourteen. Nonetheless, it was only after studying engineering for three years and ultimately receiving a B.A. in humanities that he decided to embark upon a career as a concert pianist.

After winning First Prize in the Music Competition of Canada, Silverman studied in Vienna for two years with the assistance of a Canada Council Grant. Upon his return from Europe he completed his formal education at McGill University, where he was a student of Dorothy Morton, and at the Eastman School of Music. During this period he continued to distinguish himself in international competitions, and in 1967 was engaged to perform at the EXPO World Festival. Shortly thereafter he made his American debut in Washington, D.C.

Robert Silverman's place in the top echelon of Canadian pianists is firmly established and his reputation has spread rapidly beyond his country's borders. He has toured throughout Europe, North and South America, Australia, the Far East and the Soviet Union. Within Canada he has been heard frequently from coast to coast, both in recital and as soloist with all major symphony orchestras.

Of Robert Silverman's dozen recordings, his Orion album of piano music by Liszt won a Grand Prix du Disque in 1977 and resulted in an invitation to give an all-Liszt recital for the Liszt Society in Budapest.

Robert Silverman makes his home in Vancouver, where he is in residence at the University of British Columbia.

Né à Montréal, Robert Silverman donne son premier récital à l'âge de cinq ans, et fait son entrée officielle sur la scène musicale à quatorze ans avec l'Orchestre symphonique de Montréal. Pourtant, ce n'est qu'après trois and d'études de génie et un B.A. en lettres qu'il se voue définitivement à une carrière de concertiste.

Ayant remporté le premier prix au Concours de musique du Canada en 1961, il étudie pendant deux ans à Vienne avec l'aide d'une bourse du Conseil des Arts. A son retour, il parachève sa formation musicale à l'Université McGill, où il travaille avec Dorothy Morton, puis à la Eastman School of Music. Pendant ce temps, il continue à se distinguer lors de concours internationaux. En 1967, il est sélectionné pour jouer au Festival de l'Expo. Peu après, il fait ses débuts américains à Washington, D.C..

La réputation de Robert Silverman comme l'un des plus grands pianistes canadiens est bien établie et sa renommé rayonne au-delà des frontières de ce pays. Ses tournées l'ont fait connaître en Europe, en Australie, en Orient, en Union soviétique et dans les deux Amériques. Il se produit régulièrement au Canada, autant en récital que comme invité des grands orchestres du pays.

Parmi une douzaine d'enregistrements, il faut signaler le disque que Robert Silverman a consacré à la musique pour piano de Liszt, paru chez Orion, qui lui a valu un Grand Prix du Disque en 1977 et qui donna lieu à un récital Liszt à l'invitation de la Société Liszt de Budapest.

Robert Silverman vit à Vancouver où il est en résidence à l'Université de la Colombie Britannique.

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Monday, March 4, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 4 mars 1991
à 20 h

Lawrence Charge,
oboe, English horn/hautbois, cor anglais
Samantha Duckworth, **bassoon/basson**
Darin Kelly, **trumpet/trompette**
Curtis Pendleton, **flute/flûte**

Robert Jones, piano
Danielle Hébert, harp
Giuseppe Pietraroia, conductor/chef
Marie Bouchard, harpsichord/clavecin

This concert is presented as a component of course number 243-499-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-499-01.

TRIO POUR HAUTBOIS, BASSON ET PIANO — Francis Poulenc (1899-1963)
Presto
Andante
Rondo

PASTORALES DE NOËL — André Jolivet (1905-1974)
Les Mages
La Vierge et l'enfant

QUIET CITY — Aaron Copland (1900-1990)
for Trumpet, English Horn and String Orchestra
pour trompette, cor anglais et orchestre à cordes

INTERMISSION

CONCERTO DA CAMERA — Arthur Honegger (1892-1955)
for Flute, English Horn and String Orchestra
pour flûte, cor anglais et orchestre à cordes

CONCERTO IN D — Georg Philipp Telemann (1681-1767)
Concerto en ré
für Trompete, Flöte, Oboe und Continuo
Largo
Vivace
Siciliano
Vivace

STRING ORCHESTRA
ORCHESTRE À CORDES

Violin/Violon
Ikki Oguro
Caroline Lalancette
Blaise Magnière
Nathalie Bonin
Sara Serban
Sandra Baron
Francesco DeGalvez
Cory Balzer

Viola/Alto
Alexandra Fekete
Heather Heron
Coca Bochonko

Cello/Violoncelle
Mhairi Thompson
Kim Ferguson
Paul McCulloch

Contrabass/Contrebasse
David Whitla
Bernard LeBlanc

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, March 5, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 5 mars 1991
à 20 h

Jazz Ensembles II and III
Ensembles de Jazz II et III

Benoit Glazer and Ron Di Lauro
directors/directeurs

This concert is presented as a component of course number 243-495.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-495.

JAZZ ENSEMBLE III/*ENSEMBLE DE JAZZ III*

Ron Di Lauro, director/*directeur*

BASICALLY BLUES	Phil Wilson
SWITCH IN TIME	Sammy Nestico
NICA'S DREAM	Horace Silver arr. Frank Mantooth
SPACE AVAILABLE	Tom Kubis
FIRST CHILD	Robert Curnow
NORTH BEACH BREAKDOWN	John Oddo
WHO'S SORRY NOW	Sammy Nestico
UNDECIDED	arr. Frank Mantooth

INTERMISSION

JAZZ ENSEMBLE II/*ENSEMBLE DE JAZZ II*

Benoit Glazer, director/*directeur*

PEGASUS	Hank Levy
SEEMS LIKE OLD TIMES	arr. Frank Mantooth
YES OR NO	W. Shorter
LATIN DANCE	B. Mintzer
MIRA MIRA	B. Harris
CAPTAIN PERFECT	A. Clausen
TICKLE TOE	L. Young

MUSICIANS/*MUSICIENS*

JAZZ ENSEMBLE III/*ENSEMBLE DE JAZZ III*
Ron Di Lauro, director/*directeur*

Sax
Jason Hunter
Ken Patterson
Peter Gremmell
Marc Adolph
Jamie Sharp

Trombone
Jackie Collins
Jonathan Wild
Justin Bartley
Carl Bovell
Chris Moffit

Trumpet/Trompette
Terry Heckman
Marc Cerisano
Karen Donnelly
Geoff Tiller
Jason Mestinsek

Piano - Earl MacDonald
Guitar/Guitare
Danny Ranallo
Bass/Basse
Maure LaFoy
Drums/Batterie
Kevin Coady
Martin Auguste

JAZZ ENSEMBLE II/*ENSEMBLE DE JAZZ II*
Benoit Glazer director/*directeur*

Sax
Jeff Hendrick
Christine Jensen
Doug Thoman
Barrie Sorensen
Ana Polito

Trumpet/Trompette
Derek Kress
Jean Laplante
Aaron Young
Martijn Van Galen

Horn/Cor
Jeff Nelsen

Trombone
Maryse Côté
Denis Grégoire
Andrew Laubstein
Sylvain Nolet

Rhythm
Geoff Mitchell
Dave Szigeti
Guy Kaye
Dan Skakun
Daryl McDicken

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Wednesday, March 6, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 6 mars 1991
à 20 h

Benefit Concert for the
Montreal Children's Hospital
Concert bénéfice pour
l'Hôpital pour enfants de Montréal

McGill Chamber Winds
l'Ensemble à vent de McGill
Robert Gibson, director/directeur
Lindsay Place High School Orchestra
George Doxas, director/directeur
Lindsay Place Concert Band
David Findlay, Steve Dubinsky,
directors/directeurs



This concert is presented as a component of course number 243-478.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-478.

Overture to Candide
Leonard Bernstein

In composing a musical comedy based on Voltaire's novel *Candide*, Leonard Bernstein (1918-1990), the great American composer, conductor, writer, educator and television personality felt he had to defend himself against his own definition of American musical comedy as being what it is because of the American elements in it. In a "dialogue with himself" published in the *New York Times*, November 16, 1956, Bernstein claimed: "Voltaire's satire is international. It throws light on all the dark places, whether American or European... The matters with which it is concerned are as valid for us as for any--and sometimes I think they are especially valid for us in America..." The story of an optimistic philosopher's fruitless attempts to substantiate his belief that God had created the best of all possible worlds, Voltaire's 18th-century satire is indeed valid more than two hundred years after its publication, whether considered within in its original societal framework or in the context of modern America. And Bernstein succeeds in reconciling the creative traditions of Europe and of America: the light-hearted- ness of the opera buffa genre and the jazzy influences of the American musical theatre invoke what Harold Prince, the director of the 1973 revival of the musical, considered to be the most important characteristics of Voltaire's novel. Prince was surprised by how "light and impulsive and irreverent and unimportant it is... Voltaire wrote it quickly and denied having written it, putting it down as a schoolboy's prank. And that's the spirit of it..." This sense of irreverence and impulsiveness is established right away in the *Overture*. A brief fanfare plays the first of the many musical jokes that follow throughout the operetta: the listener is set up to expect the key of B-flat major, but somehow the orchestra stumbles into E-flat. Almost immediately the first principal theme is introduced. The bustling energetic line is interrupted by pompous exclamations from the brass section. The thick orchestration diminishes to a quick dialogue among the winds, which leads to the melodious second theme. The lyrical melody, taken from the duet "Oh Happy We", provides tongue-in-cheek contrast to the first theme. The meter is in seven--two plus two plus three. Both themes are repeated in their entirety, but with lighter orchestration. A sense of mockery is achieved in the flippant jests of the woodwinds--the energy and wit of the American music hall pervade the piece. The repetition is followed by a dazzling coda whose themes are derived from the end of the coloratura aria "Glitter and Be Gay." And glitter it does, all the way through a passage that combines fragments of everything already heard and brings the *Overture* to a close. Despite the failure of *Candide*'s premiere on Broadway in 1956 (generally attributed to its dramatic problems), its effervescent music represents some of Bernstein's best, and has fortunately been kept alive by theatrical producers and musicians ever since.

Music for a Festival
Gordon Jacob

Born in London in 1895, Gordon Jacob was educated at the Royal College of Music, where he taught theory and composition from 1926 until his retirement in 1966. Jacob is one of the foremost contributors to the band repertoire, and has written and contributed to various reference and textbooks. His compositional style is marked by clarity, economy and directness. His main interest is in the musical material, rather than

in the expression of a particular sentiment or the representation of non-musical ideas. Jacob's superb craftsmanship is evident in *Music for a Festival*, which was commissioned by the Arts Council of Great Britain for the Festival of Britain in 1951. Reminiscent of the classical suite, its eleven movements alternate between brass choir and full band. The resourceful writing demands the full range of qualities in brass instruments: brilliance, fullness, and at times delicacy.

Nancy Berman

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Overture to Candide
Leonard Bernstein

Quand Leonard Bernstein compose une comédie musicale d'après Candide, le roman de Voltaire, il éprouve le besoin de se défendre contre sa propre définition de la comédie musicale américaine qui doit son originalité aux nombreux éléments américains qu'elle renferme. Bernstein, qui est également chef d'orchestre, pédagogue et écrivain réputé, affirme dans un "dialogue avec moi-même" publié dans l'édition du 16 novembre 1956 du *New York Times* : "La satire de Voltaire est internationale. Elle éclaire les recoins les plus obscurs, américains ou européens... Les questions qui préoccupent Voltaire valent pour nous comme pour tout le monde -- il m'arrive de penser qu'elles sont particulièrement pertinentes dans le contexte américain...". Relatant les tentatives infructueuses d'un philosophe qui, croyant que Dieu a créé le meilleur des mondes, ne parvient pas à vérifier son hypothèse, la satire de Voltaire est toujours aussi percutante plus de deux cents ans après sa publication, qu'on la situe dans le contexte de l'époque ou dans l'Amérique moderne. Bernstein réussit à concilier les traditions créatrices de l'Europe et de l'Amérique : la légèreté de l'opéra bouffe et les influences du jazz sur le théâtre musical américain font appel à ce que Harold Prince -- le metteur en scène qui a fait revivre l'oeuvre en 1973 -- tenait pour les caractéristiques les plus importantes du roman de Voltaire. Prince se dit surpris de constater à quel point l'oeuvre est "légère, impulsive, irrévérencieuse et superficielle ...Voltaire l'a écrite rapidement et a nié l'avoir écrite, prétendant qu'il s'agissait d'une plaisanterie d'écolier. En un mot, voilà l'esprit de la pièce." Le caractère irrévérencieux, impulsif de l'oeuvre est manifeste d'entrée de jeu, dès l'*Ouverture*. Une brève fanfare joue le premier des nombreux calembours musicaux qui vont suivre tout au long de l'opérette : on laisse l'auditeur pressentir la tonalité de si bémol majeur, mais de fil en aiguille, l'orchestre tombe dans la tonalité de mi bémol. Presque aussitôt après, le premier thème est exposé. Le passage énergique, trépidant est interrompu par les clameurs pompeuses des cuivres. L'orchestration dense du début cède le pas à un dialogue empressé des bois qui donne lieu à l'exposition du second thème mélodieux. La mélodie lyrique tiré du duo "Oh Happy We" à sept temps -- deux plus deux plus trois -- s'oppose non sans ironie au premier thème. Les deux thèmes sont repris au complet mais dans une orchestration allégée cette fois. Le ton moqueur s'exprime dans les calembours des vents -- l'énergie et l'esprit de la comédie américaine imprègnent toute l'oeuvre. La reprise est suivie d'une coda éblouissante dont les thèmes sont empruntés à la conclusion de l'air de la colorature "Glitter and Be Gay", musique brillante jusqu'à un passage qui réunit des fragments de tout ce que l'on a déjà entendu et sur lequel

s'achève l'Ouverture. Même si la production de Candide à Broadway en 1956 s'est soldée par un four (que l'on a généralement attribué à des problèmes d'ordre dramatique), sa musique effervescente est du Bernstein du meilleur cru et l'oeuvre perdure grâce aux producteurs de théâtre et aux musiciens.

Music for a Festival
Gordon Jacob

Né à Londres en 1895, Gordon Jacob fait ses études au Royal College of Music où il enseigne la théorie et la composition de 1926 jusqu'à sa retraite en 1966. Jacob est l'un des compositeurs qui a le plus contribué au répertoire de la fanfare; il a écrit (seul ou avec d'autres) de nombreux ouvrages pédagogiques et de référence. Ses oeuvres se distinguent par un style clair, concis et direct. Jacob s'attache davantage au matériel musical qu'à l'expression d'un sentiment particulier ou à l'illustration d'idées non musicales. Les grandes qualités artistiques de Jacob sont manifestes dans *Music for a Festival*, oeuvre que lui commande le Conseil des Arts de Grande-Bretagne à l'occasion du festival d'Angleterre de 1951. Évoquant la suite classique, ses onze mouvements alternent entre le choeur de cuivres et la fanfare au grand complet. L'écriture intelligente de l'oeuvre exploite toute la gamme des ressources des cuivres : éclat, plénitude et parfois même délicatesse.

Nancy Berman

Lindsay Place High School Orchestra

Violin/Violon
Jennifer Baltounis
Cathy Berezowzski
Jason Biber
Amanjot Bolina
Lisa Butcher
Naomi Cape
Lindly Chong
Pearl Crearer
Jennifer Cumming
John Dalton
Dipika Danjal
Ryan Kerzner
Jennifer Kirkey
Francine Nachfolger
Brian Njootli
Jennifer Nyman
Jamie Reich
Mark Reich
Joanne Shaiman
Alexandra Sherman
Natasha Tassopoulos
Sonya Verdi

Viola/Alto
Sean Dagher
Tammy Haiman
Mark Horton
Sean Majerison
Reejan Neidan
Steven Orenbach
Melanie Prisler
David Sheen
Martin Singer
Harminder Sodi

Cello/Violoncelle
K. Bachomikalis
Sunnah Brock
Matthew Dean
Mark Diamond
Dina Leimanis
Tammy Patel
Tiffany Wale

Bass/Basse
Jason Cordery
Sherri Haimowitcz
Scott Harding
Hans Holub
Karen Jennings
Scott Sugar

Lindsay Place High School
Concert Band

Jamie Akazawa
Lena Anderson
Alism Bleaky
Neil Blevins
Hope Carney
Julie Caron
Alexandra Carrie
Edmond Chan
Lynn Christopher
Tara Conroy
Sarah Cook
Sean Coutain
Kathy Cumming
Tara Cutler
Sean Dagher
Tracy Davey
Nancy Dearn
Doug Dickie
Josh DuKuyper
Helen Filipopoulos
Tali Fisher
Karim Forde
Michelle Forsythe
David Friedman
Ayleen Gelbart
Jared Goldsmith
Adam Greene
Jason Greene
Natalie Heron
Cindy Hoyer
Stephanie Jolin
Stephanie Kalman
Michael Klaiman
Brenda Kudsieh
Robyn Levine
Howie Levitt
Lia Maggiorino
Ken Maly
Eugene Marcotte
Solene Marechal
Steven Maroof
Jim Mouzouros
Heather McCauley
Adina Mendelzys
Merrie Lynn Minarzick
Tim Moffit
Billy Papadopoulos
Alpesh Patel
Simon Pauze
Robert Pinchuck
Tara Pradhan
Simona Rabinovitch
Sean Roth
Sandy Sabo
Sarah Scheigetz
Bridget Sharples
Eric Shostak
Jackie Singer
Suzanne Smyth
Bonnie Sonnenschein
Sarah Sookman
Jamie Stafford
Rhonda Skolnick
Serena Taranowski
Samantha Tietolman
Katy Trieber
Nilgun Tupucu
Mary Vatsis
Lisa Verral
Jennifer Weiner
Rebecca Wilson
Samantha Zimmerman

Lindsay Place Orchestra

Lindsay Place Concert Band

INTERMISSION

OVERTURE TO "CANDIDE" — Leonard Bernstein (1918-1990)

MUSIC FOR A FESTIVAL — Gordon Jacob (1895-)

1. Intrada
2. Overture
3. Round of Seven Parts
4. Air
5. Interlude
6. March
7. Saraband
8. Scherzo
9. Madrigal
10. Minuet and Trio
11. Finale

Soloists/Solistes

Trumpet/trompette: *Darin Kelly, Karen Donnelly, John Ellis, Chris Fensom*

Trombone: *François Godère, Andrew Laubstein, Jeff Hall*

Presentation to the Montreal Children's Hospital
Présentation à l'Hôpital pour enfants de Montréal

TRAUERSINFONIE — Richard Wagner (1813-1883) arr. E. Leidzen

McGill Wind Symphony and Lindsay Place Concert Band

MUSICIANS/MUSICIENS
McGill Wind Symphony/*Orchestre d'instruments à vent de McGill*

Piccolo: Russell Itani

Flute/Flûte
Alison Grant - Principal
Heather Ingham
Russell Itani
Erin Macri

Oboe/Hautbois
Suzanne Northover - Principal

English Horn/Cor anglais
Lawrence Charge

Bassoon/Basson
Ben Glossop - Principal

Clarinet/Clarinette
Anthea Jackson - Principal
Simon Beaudry
Tamara Bekefi
Susan Elliot
Max Kraii
Louise Neault
Erin Smith

E-flat Clarinet/Clarinette en mi bémol
Elizabeth Gray

Alto Clarinet/Clarinette alto
Cynthia Winikoff

Alto saxophone/Saxophone alto
Yvan L'Allier - Principal
Eric Savoie

Tenor Saxophone/Saxophone ténor
Paulina Pekova

Baritone Saxophone/Saxophone baryton
Sophie Perrault

French Horn/Cor
Dan Costello - Principal
Karen Eser
Caroline Lambert
Alexander Hynna

Trumpet/Trompette
Chris Fensom - Principal
Guy Cox
Gordon Galloway
Terry Heckman
Brian O'Kane
Shawn Spicer

Trombone
Michael Thomson - Principal
Alain Lebrun

Bass Trombone/Trombone basse
Chris Moffit

Euphonium
Victoria Saunders - Principal
Nene Takagishi

Tuba
David Kutz - Principal
David Griffiths

Percussion
Marc Altman
Doug Patterson
Douglas Roberts
Eric Smeaton
Yao Wen Yu

Librarian/Musicothécaire
Allison Grant

Manager
Elizabeth Gray

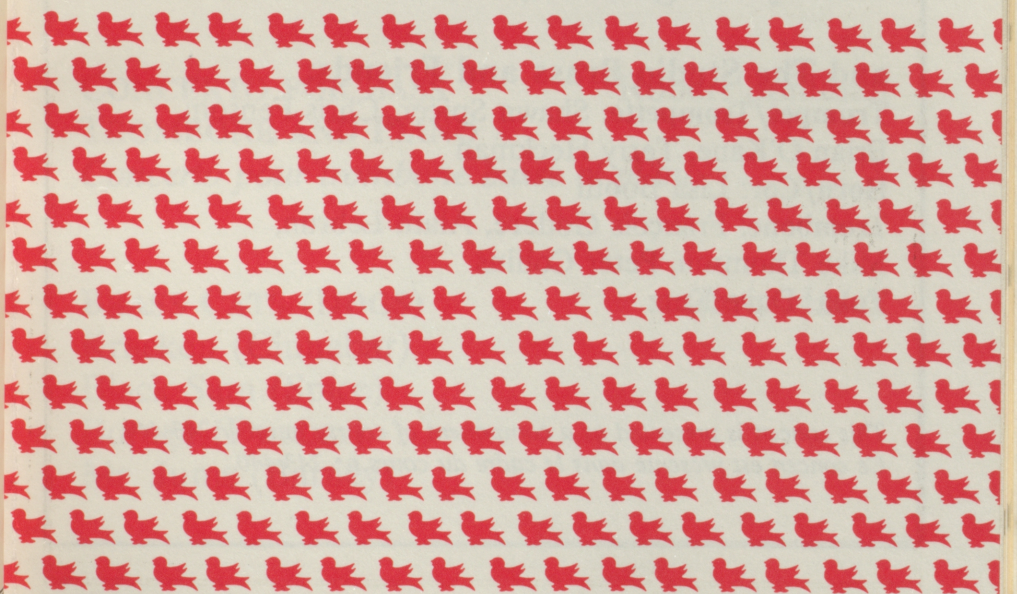
Brass Coach
Répétiteur des cuivres:
Ted Griffith

Percussion Coach
Répétiteur de percussion:
Pierre Béluse

Woodwind Coach
Répétiteur des vent:
Tom Talamantes

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Thursday, March 7, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 7 mars 1991
à 20 h

Peter Collins,
bass trombone/trombone basse

Danielle Boucher, piano
Monica Tkaczewski, organ/orgue

Suzanne Labbé, violin/violon
Angela Luchkow, violin/violon
Claire Heggie, viola/alto
Shirley Wright, cello/violoncelle

and The Studio Brass and Friends:
Trumpet/Trompette: Shawn Spicer, Chris Fensom, Brian O'Kane, Terry Heckman
Horn/Cor: Lisa Booth
Trombone: François Godère, Alain Lebrun, Mike Thomson, Peter Collins
Tuba: Dave Kutz

This concert is presented as a component of course number 243-440.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-440.

SONATINA FOR BASS TROMBONE AND PIANO — Halsey Stevens
Sonatine pour trombone basse et piano

CANZONA SETTINA DETTA LA SUPERBA (1628) — Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

SONATA FOR BASS TROMBONE AND STRING QUARTET — Patrick McCartey
Sonate pour trombone basse et quatuor à cordes

INTERMISSION

CONCERTO FOR BASS TROMBONE AND PIANO — Robert Spillman
Concerto pour trombone basse et piano

BRASS CATS (DOGS) — Chris Hazell
Kracken (Cinnabar)
Black Sam (Spice)
Borage (Dunbar)
Mr. Jums (Barney)

SALLE REDPATH HALL

McGill University/Université McGill · Faculty of Music/Faculté de Musique

Friday, March 8, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 8 mars 1991
à 12h15

JEAN LEBUIS, organ/orgue

works by/oeuvres de Johann Sebastian Bach (1685-1750)

QUATRE CHORALS:
Valet will ich dir geben, BWV 736
Liebster, Jesu, sir sind hier, BWV 731
Erbam dich mein, O Herre Gott, BWV 721
Allein Gott in der Hoh sei Ehr, BWV 711

PARTITE DIVERSE SOPRA "O GOTT, DU FROMER GOTT," BWV 766

PRÉLUDE ET FUGUE EN DO MAJEUR, BWV 577

Born in 1956, **Jean LeBuis** holds diplomas from Conservatories in Montreal and Rueil-Malmaison (France), where he earned a Premier Prix in organ under Gaston Arel and Marie-Claire Alain. He has also taken improvisation with Richmond Daveluy and studied with Montserrat Torrens at the Summer Academy in Slamanca, Spain. In 1979, he was the first prize recipient in the John Robb competition, sponsored by the Royal Canadian College of Organists. In 1981, he won third prize in the International Music Competition in Rome. His frequent recitals for Radio-Canada FM over the last several years have earned him a reputation not only as interpreter of early music, but also as a composer. In addition, he has given concerts in France, Germany and Switzerland. Along with his organ studies, his research of the works and musical language of Bartók earned him a Premier Prix in analysis in 1980, as a student of Gilles Tremblay. As a composer and improviser, Jean LeBuis attempts to combine elements from our musical heritage with more contemporary influences of Bartók, Messiaen and, in particular, Jehan Alain. He has taught at the Conservatory of Val d'Or, since 1984, and is directeur des études at the Conservatoire of Montreal since August, 1988.

*Né en 1956, **Jean LeBuis** est diplômé des Conservatoires de Montréal et de Rueil-Malmaison (France), où il a obtenu ses Premiers Prix d'orgue sous la direction de Gaston Arel et Marie-Claire Alain. Il a également étudié l'improvisation avec Raymond Daveluy et suivi des cours avec Montserrat Torrens à l'Académie d'été de Salamanque en Espagne. En 1979, il est Lauréat du Premier Prix du Concours John Robb (Collège royal canadien des organistes). En 1981, il obtient le Troisième Prix au Concours international de musique de Rome. Depuis quelques années, Jean LeBuis a enregistré des émissions pour le réseau FM stéréo de Radio-Canada, émissions où il s'est fait connaître par ses interprétations de musique ancienne, mais aussi par ses compositions diverses. De plus, il a donné des concerts en France, en Allemagne et en Suisse. Parallèlement à ses études d'orgue, ses recherches sur l'oeuvre et le langage de Bartók lui ont permis d'obtenir un Premier Prix d'analyse en 1980, dans le classe de Gilles Tremblay. Jean LeBuis, compositeur et improvisateur, essaie de transmettre l'esprit d'un passé musical, tout en ne cachant pas l'influence qu'a eue sur lui l'école moderne avec les Bartók, Messiaen et principalement Jehan Alain. Il enseigne au Conservatoire de musique de Val d'or depuis 1984, et est directeur des études au Conservatoire de musique de Montréal depuis août 1988.*

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

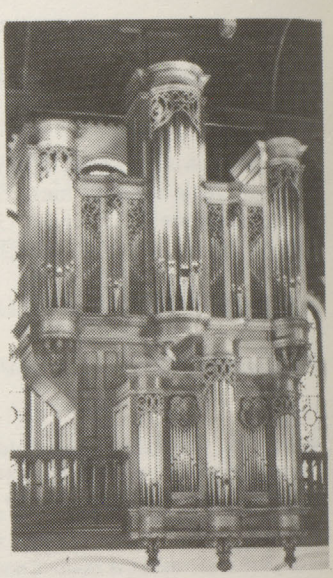
Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')
Bourdon ..... 16'
Montre ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Nazard ..... 2-2/3'
Doublette ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Fourniture ..... 2'
Cymbale ..... 1/2'
Cornet V
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'
Vox humaine ..... 8'

Positif
(1er clavier, c-g''')
Dessus de flûte ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Nazard ..... 2-2/3'
Quarte de Nazard ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Larigot ..... 1-1/3'
Fourniture ..... 1'
Cymbale ..... 1-1/3'
Cromorne ..... 8'

Récit
(3e clavier, f-d''')
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Cornet III
Hautbois ..... 8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')
Bourdon ..... 16'
Flûte ..... 8'
Gros Nazard ..... 5-1/3'
Flûte ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Flûte ..... 2'
Bombarde ..... 16'
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert,
a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Wednesday, March 13, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 13 mars 1991
à 20 h

Saxophone Ensembles
Ensembles de saxophones

Gerald Danovitch, director/directeur

Saxophones: Yvan L'Allier, soprano
Eric Savoie, alto
Sophie Perreault, tenor/ténor
Pauline Pekova, baritone/baryton

Mark IV Saxophone Quartet:
Quatuor de saxophones Mark IV :
Joey Pietraroia, soprano
Robert Caron, alto
Peter Wightman, tenor/ténor
Kim Freeman, baritone/baryton

Anne-Marie Denoncourt and/et
Élise Desjardins, piano
D'Arcy Gray, marimba

This concert is presented as a component of course number 243-499.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-499.

SONATA NO. 2 — George Frideric Handel (1685-1759)
Andante
Allegro
Adagio
Allegretto
Yvan L'Allier, soprano saxophone · Élise Desjardins, piano

SAXOPHONE QUARTET (1990) — Colin Eatock
Quatuor pour saxophones (1990)
in three movements/*en trois mouvements*
Yvan L'Allier, soprano saxophone · Eric Savoie, alto saxophone
Sophie Perreault, tenor saxophone · Pauline Pekova, baritone saxophone
world premiere/première mondiale

SONATA FOR ALTO SAXOPHONE AND PIANO — Paul Creston (b.1906)
Sonate pour saxophone alto et piano
in three movements/*en trois mouvements*
Eric Savoie, alto saxophone · Anne-Marie Denoncourt, piano

SAXOPHONE QUARTET, NO. 2 — Russell Howland
Quatuor pour saxophones, n° 2
Allegro moderato
Slow
Allegro vivace
Yvan L'Allier, soprano saxophone · Eric Savoie, alto saxophone ·
Sophie Perreault, tenor saxophone · Pauline Pekova, baritone saxophone

INTERMISSION

DUET — Friedrich Kuhlau (1786-1832)
Allegro assai
Allegro
Eric Savoie and Yvan L'Allier, alto saxophone

DIVERTIMENTO FOR MARIMBA AND SAXOPHONE — Akira Yuyama
D'Arcy Gray, marimba · Robert Caron, alto saxophone

SUITE POUR QUATUOR DE SAXOPHONES — Denis Bédard
Ouverture
Allegro vivo
Aria
Burlesque
Sicilienne
Final
Mark IV Saxophone Quartet/Quatuor de saxophones Mark IV
Joey Pietraroia, soprano saxophone · Robert Caron, alto saxophone
Peter Wightman, tenor saxophone · Kim Freeman, baritone saxophone

SALLE REDPATH HALL

McGill University/Université McGill · Faculty of Music/Faculté de Musique

Friday, March 15, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 15 mars 1991
à 12h15

LUC BEAUSÉJOUR, organ/orgue

FANTAISIE EN LA *Fantasy in A*	William Byrd (1543-1623)
CAPRICCIO SOPRA UT, RE, MI, FA, SOL, LA	Girolamo Frescobaldi (1583-1643)
SONATE EN LA MAJEUR, K. 322 *Sonata in A major, K. 322* **SONATE EN LA MAJEUR, K. 323** *Sonata in A major, K. 323* **SONATE EN FA DIÈSE MINEUR, K. 67** *Sonata in F-sharp minor, K. 67* **SONATE EN RÉ MAJEUR, K. 335** *Sonata in D major, K. 335*	Domenico Scarlatti (1685-1757)
PRÉLUDE ET FUGUE EN DO MINEUR, BWV 546 *Prélude and Fugue in C minor, BWV 546*	Johann Sebastian Bach (1685-1750)

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

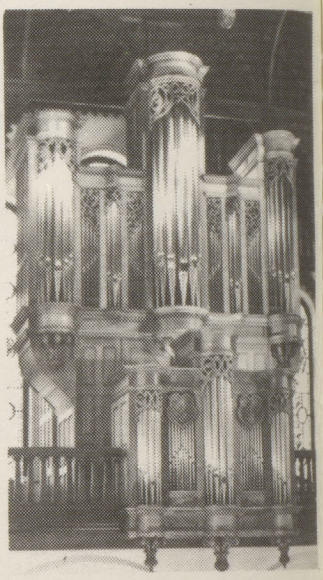
Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')
Bourdon ..... 16'
Montre ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Nazard ..... 2-2/3'
Doublette ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Fourniture ..... 2'
Cymbale ..... 1/2'
Cornet V
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'
Vox humaine ..... 8'

Positif
(1er clavier, c-g''')
Dessus de flûte ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Nazard ..... 2-2/3'
Quarte de Nazard ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Larigot ..... 1-1/3'
Fourniture ..... 1'
Cymbale ..... 1-1/3'
Cromorne ..... 8'

Récit
(3e clavier, f-d''')
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Cornet III
Hautbois ..... 8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')
Bourdon ..... 16'
Flûte ..... 8'
Gros Nazard ..... 5-1/3'
Flûte ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Flûte ..... 2'
Bombarde ..... 16'
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert,
a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Friday, March 15, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 15 mars 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

SUZANNE BYRNES,

conductor/chef

student of/élève de Fred Stoltzfus

McGill Chamber Singers

Groupe vocal de McGill

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

REVECY VENIR DU PRINTANS — Claude Le Jeune (1528-1600)

LANGUIR ME FAI — Claude de Sermisy

MASS FOR FOUR VOICES — William Byrd (1543-1623)
Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
Benedictus
Agnus Dei

DER STURM — Joseph Haydn (1732-1809)

INTERMISSION

IN ECCLESIIS — Giovanni Gabrieli (1510-1586)
Soloists: Teresa Van der Hoeven, Erin Thrall, Robert Torr, Octavio Ruiz

CRUXIFIXUS — Antonio Lotti (1647-1740)

DREI GEISTLICHE LIEDER — Felix Mendelssohn (1809-1847)
1. LaB, o Herr, mich Hilfe finden
2. Choral
3. Herr, wir trau'n auf deine Güte

Soloist: Joy-Anne Murphy
Pianist: Tom Kellough

QUATRE MOTETS SUR DES THÈMES GRÉGORIENS — Maurice Duruflé (b. 1902)
1. Ubi Caritas
2. Tota pulchra es
3. Tu es Petrus
4. Tantum Ergo

COME, HOLY GHOST — Jonathan Harvey (b. 1939)
Soloists: Heidi Breier, Robert Torr, Octavio Ruiz

FIGURES DE DANSE — Lionel Daunais (1925-1982)
1. Pas Grave
2. Jetés-Battus (Epitaphe)
3. Grand Écart
4. Adagio
5. Bayadère
6. Maryse and Partner

Pianist: Tom Kellough

Revecy venir du printans
Claude Le Jeune

Revecy venir du printans,
L'amoureuz et belle saison.

Le courant des eaux recherchant
Le canal d'été s'éclaircit
Et la mer calme de ses flots
Amolit le triste courrous.
Le canard s'égay' se plonjant
Et se lave coint dedans l'eau.
Et la gru' qui fourche son vol
Retraverse l'air et s'en va.

Le soleil éclaire luizant,
D'une plus sereine clairté.
Du nuage l'ombre s'en fuit,
Qui se ioù' et court et noircit
Et foretz et champs et coutaus.
Le labeur humain reverdit
Et la pré découvre ses fleurs.

De Venus le filz Cupidon
L'univers semant de ses trais
De sa flamme va réchaufer
Animaus qui volet en l'air,
Animaus qui rampet au chams.
Animaus qui naget auz eaux.
Ce qui mesmement ne sent pas
Amoureux se fond de plaizir.

Rions aussi nous, et cherchons
Les ébas et jeus du printans.
Toute chose rit de plaizir,
Sélébron la gaye saizon.

Once again has come springtime,
The season of love and beauty.

The current of waters which seek again
The summer channel is now clear
And the calm sea with its waves
Softens cheerless anger.
The duck delights in his diving
and washes himself coyly in the water.
And the crane, with forked flight,
Criss-crosses the sky and disappears.

The sun brightly shining,
With a light most serene.
The shadow of the clouds flee,
Playing and running and blackening
The forests and meadows and hillocks.
Human labour blossoms
And the meadow uncovers its flowers.

Cupid, the son of Venus,
Scatters his arrows upon the universe,
And with his flame rekindles
The animals who fly in the sky,
The animals who crawl upon the fields,
The animals who swim in the waters.
Even those who have no feeling
Fall in love and melt with pleasure.

Let us therefore laugh, and let us seek
The revels and games of springtime.
All things laugh with pleasure.
Let us praise the gay season.

Languir me fais (Sadly I sigh)
Claude de Sermisy

Languir me fais,
sans t'avoir offensée.
Plus ne m'escrips,
plus de moi ne t'enquiers,
mais non obstant,
aultre dame nequiers,
plus tost mourir,
que changer ma pensée.

Sadly I sigh,
Say not that I offend thee.
From thee no word,
From thee no thought, no love.
Though I languish,
I feel no other love,
Though I may die,
I will not change my love.

Mass
William Byrd

Kyrie
Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison

Gloria
Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax
hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te. Benedicimus te.
Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi
Propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domini Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris. Amen.

Credo
Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem coeli et terrae,
visibilium omnium, et invisibilium.
Et in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omni saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine.
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontia Pilato:
passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria,
judicare vivos et mortuos:
cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum
Dominum, et vivificantem:
qui ex Patre Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio
simul adoratur et conglorificatur:
qui locotus est per Prophetas.
Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus
Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
dona nobis pacem.

Kyrie
Lord, have mercy
Christ, have mercy
Lord, have mercy

Gloria
Glory to God in the highest.
And on earth peace
to all those of good will.
We praise thee. We bless thee.
We worship thee. We glorify thee.
We give thanks to thee
according to thy great glory.

Lord God, Heavenly King,
God the Father almighty.
Lord Jesus Christ, the only begotten Son.
Lord God, Lamb of God,
Son of the Father.
Thou who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Thou who takest away the sins of the world,
receive our prayer.
Thou who sittest at the right hand of the Father,
have mercy upon us.
For Thou alone art holy.
Thou alone art the Lord.
Thou alone art the most high, Jesus Christ.
With the Holy Spirit
in the glory of God the Father. Amen.

Credo
I believe in one God,
The Father Almighty,
maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
and I believe in one Lord, Jesus Christ,
the only begotten Son of God,
born of the Father before all ages.
God from God, Light from Light,
True God from true God.
Begotten, not made,
of one substance with the Father
by whom all things were made.
Who for us and for our salvation
came down from heaven.
And was incarnate by the Holy Spirit
of the Virgin Mary. And was made man.
Crucified also for us under Pontius Pilate,
he suffered, and was buried.
And on the third day he rose again,
according to the Scriptures.
He ascended into heaven and
he sits at the right hand of Father.
He shall come again with glory
to judge the living and the dead;
and of his kingdom there will be no end.
and I believe in the Holy Spirit,

the Lord and Giver of life,
who proceeds from the Father and the Son
who together with the Father and the Son
is adored and glorified,
who spoke to us through the Prophets.
And I believe in one, holy, catholic
and Apostolic Church.
I confess one baptism for the remission of sins.
I await the resurrection of the dead,
and the life of the world to come. Amen.

Sanctus
Holy, Holy, Holy,
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full
of thy glory.
Hosanna in the highest.

Benedictus
Blessed is He who comes
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

Agnus Dei
Lamb of God,
who takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Lamb of God,
who takest away the sins of the world,
Grant us peace.

Kyrie
Seigneur, ayez pitié de nous.
Christ, ayez pitié de nous.
Seigneur, ayez pitié de nous.

Gloria
Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
Nous Vous prions, nous Vous bénissons, nous Vous adorons, nous Vous glorifions.
Nous Vous rendons gloire.
O Seigneur Dieu, Roi du Ciel.
Dieu le Père Tout Puissant.
O Seigneur Jésus Christ, Fils Unique de Dieu.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu.
Fils du Père.
Qui enlevez les péchés du monde, ayez pitié de nous.
Qui enlevez les péchés du monde, écoutez notre prière.
Qui êtes assis à la droite de Dieu le Père, ayez pitié de nous.
Car Vous seul êtes le Très Haut Jésus Christ.
Qui régnez avec le Saint Esprit,
Dans la gloire de Dieu le Père.
Amen.

Credo
Je crois en un seul Dieu, le Père Tout Puissant.
Créateur du ciel et de la terre Et de toutes choses visibles et invisibles.
Et en un seul Seigneur Jésus Christ, Fils Unique de Dieu.
Né du Père avant tout les siècles,
Dieu né de Dieu,
Lumière né de la Lumière,
Vrai Dieu né du Vrai Dieu.
Engendré et non pas créé,
En unité avec le Père:
Par qui toutes choses ont été faites.
Qui, pour nous les hommes et notre salut, descendit du ciel.
Il a pris chair de la Vierge Marie: et s'est fait homme.
Il a été crucifié pour nous,
A souffert sous Ponce Pilate et a été enseveli.
Le troisième jour il est ressuscité des morts selon les écritures.
Il monta aux cieux et s'assit à la droite de Dieu le Père Tout Puissant.
Il viendra de nouveau juger les vivants et les morts et son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint, le Seigneur et Gardien de la Vie,
Qui procède du Père et du Fils.
Qui est adoré et glorifié conjointement avec le Père et le Fils:
Il a parlé par les Prophètes.
Je confesse un seul baptême pour la rémission des péchés.
Et j'attends la résurrection de la chair et la vie éternelle.
Ainsi soit-il.

Sanctus
Saint, Saint, Saint Seigneur Dieu.
Le ciel et la terre sont remplis de Votre gloire.
Hosanna aux plus haut des
cieux !

Benedictus
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna aux plus haut des
cieux !

Agnus Dei
Agneau de Dieu, qui enlevez les péchés du monde, Ayez pitié de nous.
Agneau de Dieu, qui enlevez les péchés du monde, donnez nous la paix.

Der Sturm - Joseph Haydn

Hört ! Hört !
Hört die Winde furchtbar heulen !

Hark ! Hark !
Hark, the wild uproar of the winds.

que moins de vingt oeuvres chacune d'entre-elles revisées de façon très attentive et méticuleuse. Son succès peut être attribué à son style inhabituel qui est décrit par Xavier Darasse comme un combination d'harmonie modale, de mélodie grégorienne et de polyphonie très riche. Ces traits stylistiques se retrouvent dans sa *Messe* (1967) et dans son *Requiem* (1947), quoique ce dernier ressemble beaucoup au Requiem de Fauré.

Dans les *Quatres Motets*, Duruflé cherche à imiter le rythme et la forme mélodique du plainchant ainsi que l'écriture modale de deux compositeurs britanniques, Stanford et Parry. Le ténor de chaque motet trouve sont origine dans un chant liturgique commun - Ubi caritas, Tota Pulchra es, Tu es Petrus, Tantum ergo - tous datant de l'antiquité.

Simon Morrison

PROGRAM NOTES

Claude de Sermisy, (1490-1562)
Languir me fai (1536)

During his lifetime, Claude de Sermisy was employed almost exclusively at the royal court in Paris, where his chansons and larger religious compositions were acclaimed. Isabelle Cazeaux describes his secular music as a "logical development" from that of Jean Mouton, an influential composer who emulated the High Renaissance style of Josquin des Prez. Unlike Mouton, however, de Sermisy avoided the highly melismatic writing of the earlier generation, choosing instead to write vocal lines that followed the "natural cadence" of verse, a practice that added a somewhat folk-like character to his music. In later years, de Sermisy composed chansons in four voices, which he preferred to the more common three-voice texture.

The text of *Languir me fai* was written by Clement Marot, a popular poet of the period and also a member of the royal court. De Sermisy set a number of Marot poems during his career; indeed, the publication of de Sermisy's chansons often anticipated editions of Marot's poetry.

William Byrd, (1543-1623)
Mass for Four Voices (1592)

Byrd composed this Mass after leaving London to join the Catholic community at Stondon Massey, Essex. The move followed a series of religious persecutions in the capital, which were prompted by a large-scale "refusal" on the part of Roman Catholics to attend services of the Church of England. Byrd, a notable composer of sacred music and himself a recusant, sought to fashion a new, more conservative type of liturgical music. Joseph Kerman notes that the change was significant in light of Byrd's early predilection for emotionalism:

> The musical settings became less monumental in view of the liturgical content. The texts were practical, less personal,less self-indulgent -- serving the recusants' cause.

In overall style, the *Mass for Four Voices* recalls the tradition of pre-Elizabethan composers, showing "decorum, solidity, and relevance of expression over elegance." Byrd avoids the technique of mass parody then popular with many European composers, and with the exception of the Credo and Sanctus, chooses to build the movements over a common plainsong. However, as Adelaide de Place describes, sections of the work are highly original: the Kyrie, for example, opens with a descending fourth pattern that is subsequently inverted into a fifth at the entrances of the soprano and tenor. In addition, Byrd regularly contrasts passages of two-part writing (voice pairs) with a three-part texture, a particularly beautiful effect at the end of the Benedictus.

Joseph Haydn, (1732-1809)
Der Sturm (1792)

This work was written and first performed during Haydn's second visit to London as *The Tempest*; he later translated the text of the work into German and augmented the orchestration. Since its composition followed Haydn's first exposure to the music of Handel, many scholars see the work as a precursor to such dramatic oratorios as *Die Jahreszeiten* (1801), which show the influence of Handel's *Israel and Egypt* (1739).

Karl Geiringer describes *Der Sturm* as "an effective contrast between the musical depiction of a storm (G minor) and a melodious andante (D major), which expresses hope for a return to quiet." The subsequent repeat of the two sections, though serving to unify the work, greatly diminishes its dramatic effect.

Giovanni Gabrieli, (1553-1612)
In Ecclesiis (?)

A highly influential composer of sacred music during the Italian Renaissance, Gabrieli is best-known for advancing (rather than inventing) the *cori spezzati*, or "divided choir", tradition, as well as concertante technique. In the rondo motet *In Ecclesiis*, for example, Gabrieli employs three instrumental and vocal combinations: an *a cappella* choir, a vocal quartet, and an instrumental ensemble.

The resulting textures anticipate those of the Baroque concerto. Since the text of *In Ecclesiis* was not proper to a specific Venetian feast, the motet was published posthumously in two separate collections, the *Symphoniae Sacrae* (1615) and the *Reliquiae Sacrorum Concentum* (1615).

Antonio Lotti, (1667-1740)
Crucifixus (1719)

Like Gabrieli, Antonio Lotti was a lifelong member of the musical circle at St. Mark's cathedral in Venice, though he is perhaps best remembered as the director of a choir at the Ospedale degli Incurabili, whose original style of singing was lauded throughout the eighteenth century. Lotti was a prolific composer of motets, oratorios, and choral works, each noteworthy for its beauty of melody and contrapuntal invention. As described in one contemporary account:

> It (his music) affected me to tears. The organist here very judiciously suffered the voices to be heard in all their parts, insomuch that I frequently forgot that they were accompanied.

Lotti spent his only time away from Venice in Dresden, at the court of Emperor August, where he hoped to achieve success as an opera composer. The *Cruxifixus*, a section of Lotti's four-voice *Credo*, is one of the few sacred pieces that he composed during this period. The work lacks instrumental accompaniment, since, as Sven Hansell notes, Lotti felt that "it might obstruct the contrapuntal lines."

Maurice Duruflé, (1902-198)
Quatre Motets sur des
thèmes grégoriens (1960)

Maurice Duruflé spent much of his career at the Paris Conservatoire, where he was a professor of theory and an organ instructor. He achieved prominence as a composer, yet wrote fewer than twenty compositions, each subject to meticulous editing and painstaking revision. This success may be attributed in part to his unusual style, which is described by Xavier Darasse as a combination of modal harmony (sic), Gregorian melody, and rich vocal polyphony. Such stylistic traits typify his famous *Mass* (1967) and *Requiem* (1947), although the latter work bears striking resemblances to the style of Fauré.

In composing the *Quatre Motets*, Duruflé sought to emulate the rhythm and melodic shape of plainsong, but also to imitate the modal writing typical of two British composers, Stanford and Parry. The tenor line of each motet is taken from a common liturgical chant -Ubi caritas, Tota Pulchra es, Tu es Petrus, Tantum ergo - each dating from antiquity.

Simon Morrision

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Claude de Sermisy, (1490-1562)
Languir me fai (1536)

Au courant de sa vie, Claude de Sermisy est employé presque exclusivement à la cour royale à Paris, où ses chansons et compositions religieuses de plus grande envergure sont acclamées. Isabelle Cazeaux décrit sa musique profane comme une suite logique à celle de Jean Mouton, un compositeur influent qui imite le style de la haute renaissance de Josquin des Prez. Plutôt que d'imiter le style d'écriture de la génération précédente, de Sermisy choisi de composer des mélodies qui se conforment à l'accent tonique de la prose, créant ainsi un caratère d'esprit populaire. Par opposition à l'écriture à trois voix, De Sermisy choisi de composer, plus tard dans sa carrière, plusieurs chansons à quatres voix.

Le texte de *Languir me fai* est de Clement Marot, un poète populaire de la période, lui aussi membre de la cour royale. De Sermisy utilise plusieurs textes de Marot au courant de sa carrière; en effet, les publications des chansons de ce compositeur anticipent souvent les éditions de poésie de Marot.

William Byrd, (1543-1623)
Mass for Four Voices (1592)

Byrd compose cette messe après avoir quitté

Londres dans le but de se joindre à la communauté Catholique à Stondon Massey, Essex. Le déménagement suivi une série de persécutions religieuses dans la capitale, qui furent provoqués par le refus en masse des Catholiques Romains d'assister aux cérémonies de l'église de l'Angleterre. Byrd, un compositeur éminent de la musique religieuse et lui-même réfractaire, cherche à façonner un style de musique liturgique plus conservateur. Joseph Kerman note que le changement fut significatif étant donné la prédilection antérieure de Byrd pour l'émotivité.

Le style général de la *Messe à quatre voix* rappel la tradition des compositieurs pré-élizabéthain, démontrant "décorum, solidité et importance de l'expression". Byrd évite la technique de la messe-parodie, populaire à son époque, et, avec l'exception du Credo et du Sanctus, construit sa composition au-dessus d'un plainchant commun. Adelaide de Place affirme que certaines sections sont très originales: le Kyrie, par exemple, débute avec le motif de la quarte descendante qui est ensuite renversée pour donné la quinte aux entrées des sopranos et des ténors. En plus, Byrd contraste des passages à deux voix (en paires) avec des textures à trois voix, un effet superbe qui se trouve à la fin du Benedictus.

Joseph Haydn, (1732-1809)
Der Sturm (1792)

Cette oeuvre fut composée et donnée en première sous le titre "The Tempest" lors de la deuxième visite de Haydn à Londre. Plus tard, il traduit l'oeuvre en allemand et augmente l'orchestration. Puisque cette composition suivi ses premières connaissances avec la musique de Haendel, plusieurs lettrés identifient l'oeuvre comme un précurseur à l'oratorio dramatique tel *Die Jahreszeiten* (1801), qui démontre clairement l'influence de *Israel and Egypt* (1739) de Haendel.

Karl Geringer qualifie "effectif" le contraste entre la peinture musicale de l'orage (en sol mineur) et l'andante mélodieux (en ré majeur), qui exprime l'espoir du retour au calme.

Giovanni Gabrieli, (1553-1612)
In Ecclesiis (?)

Ce compositeur influent de music sacrée à l'époque de la Renaissance Italienne est connu pour l'avancement (et non l'invention) de la tradition *cori spezzati*, ou choeur divisé, en plus de la technique concertante. Dans le motet-rondo *In Ecclesiis* par exemple, Gabrieli utilise trois combinaisons intrumentales et vocales; le choeur a cappella, le quatuor vocal et l'ensemble instrumental. Les textures résultantes anticipent celles du concerto Baroque. Puisque le texte de ce motet n'est pas propre à une célébration vénitienne, il est publié après la mort du compositeur dans deux collections séparées, le *Symphoniae Sacrae* (1615) et le *Reliquiae Sacrorum Concentum* (1615).

Antonio Lotti, (1667-1740)
Cruxifixus (1719)

Comme Gabrieli, Antonio Lotti fut un membre à vie du cercle musical à la cathédrale de St. Marc à Venice quoiqu'il est probablement mieux connu comme directeur de la chorale à Ospedale degli Incurabili qui est acclamé pour son style original de chant au courant du dix-huitième siècle. Lotti compose plusieurs motets, oratorios, et autres oeuvres vocales tous formidables à cause de la beauté des mélodies et de l'invention contrapuntique.

Lotti se retrouve un certain temps à Dresden à la cour de l'Empereur August, où il espère être reconnu comme compositeur d'opéra. Le *Cruxifixus* est une section du *Credo* à quatre voix, l'une des rares compositions sacrées écritent à cette époque. Cette oeuvre est écrite sans accompagnement instrumental puisque, tel que noté par Sven Hansell, Lotti croiyait que les instruments pourraient gêner le contrepoint des voix.

Maurice Duruflé, (1902-198)
Quatre Motets sur des
thèmes grégoriens (1960)

Maurice Duruflé passe une grande partie de sa carrière au conservatoire de Paris, où il est professeur de théorie et d'orgue. Il atteint la proéminence comme compositeur mais n'écrit

Ach hört !

Oh, hark.

Tief im finstern Abgrund tobt der Höllen Geist.
Der Donner rollt und kracht und mehrt die Angst.
Von Wolke flieht zu Wolk' erschreckt der Mond.
Jetzt verlischend und dann blitzend durch die Luft.

Hell's genius roams the regions of the dark,
And, thund'ring, swells the horrors of the main.
From cloud to cloud the moon affrighted flies.
Now darkened, and now flashing,
and now flashing through the skies.

Weh' uns ! Weh' uns !

Alas, alas.

O sanfte Ruh',
o komm doch wieder, sanfte Ruh'!

Oh, blessed calm, return again,
return again, blessed calm.

In Ecclesiis
Giovanni Gabrieli

In ecclesiis benedicite Domino, Alleluia.
In omni loco dominationis benedic anima meo Dominum,
Alleluia.
In Deo salutari meo et gloria mea,
Deus auxilium meum et spes mea in Deo est, Alleluia.
Deus noster, te invocamus, te laudamus, te adoramus;
libera nos, salva nos, vivifica nos, Alleluia.
Deus adiutor noster in aeternum, Alleluia.

In the congregations, bless ye the Lord, Alleluia.
In every place of the dominion bless, O my soul, the Lord, Alleluia.
In God my salvation and my glory;
God is my help and my hope is in God, Alleluia.
Our God, we invoke thee, we praise thee, we worship thee;
free us, keep us safe, grant us life, Alleluia.
God our helper in eternity. Alleluia.

Cruxifixus etiam pro nobis a 8 voci
Antonio Lotti

Cruxifixux etiam pro nobis,
Sub Pontio Pilato,
Passus et sepultus est.

Il a été crucifié pour nous,
a souffert sous Ponce Pilate
et a été enseveli.

Crucified also for us
under Pontius Pilate,
He suffered, and was buried.

Drei geistliche Lieder
Felix Mendelssohn Bartholdy

1. LaB, o Herr, mich Hilfe finden
LaB, o Herr, mich Hülfe finden,
neig' dich gnadig meinem Fleh'n,
willst gedenken du der Sünden,
nimmermehr kann ich besteh'n.

Help me,Lord,in my affliction;
O be gracious to my cry,
For if thou wilt mark transgression,
Nevermore shall I be free.

Soll mein Sorgen ewig dauern,
sollen Feinde spotten mein ?
Schwach und hülflos soll ich trauern und von dir vergessen sein ?

Shall my pain be everlasting ?
Shall my foes show scorn
for me ?
Weak and helpless in my grieving, shall I be cast off from thee ?

O Herr ! O Herr !

O Lord ! O Lord !

LaB, o Herr, mich Hülfe finden,
neig' dich gnadig meinim Fleh'n,

Help me,Lord,in my affliction;
O be gracious to my cry,

willst gedenken du der Sünden,
nimmermehr kann ich besteh'n.

For if thou wilt mark transgression,
Nevermore shall I be free.

2. Choral

Deines Kinds Gebet erhöre,
Vater, schau auf mich herab;
meinen Augen Licht gewahre,
rette mich aus dunklem Grab.
Sonst verlacht der Feind mich Armen,
triumphiert in stolzer Pracht,
Sonst verfolgt er ohn' Erbarmen
un verspottet deine Macht.

Father, hear thy child's petition;
Look on me in thy great love.
Grant me thine illumination;
Save me from the fearful grave.
For without thee Satan mocks me,
Triumphs in his pride and spite;
Merciless, he overtakes me
and heaps scorn on all thy might.

3. Herr, wir trau'n auf deine Güte

Herr, wir trau'n auf deine Güte,
die uns rettet wunderbar,
singen dir mit frommem Liede,
danken freudig immerdar.

Lord, we trust in thy great goodness,
which redeems us wondrously;
Singing all our songs of gladness,
we in joy give thanks to thee.

Quatre motets sur des thèmes grégoriens
Maurice Duruflé

Ubi Caritas
Ubi caritas et amor,
Deus ibi est.
Congregavit nos in unum Christi amor.
Exsultemus et in ipso jucundemur.
Timeamus et amemus Deum vivum.
Et ex corde diligamus nos sincero.

Where there is charity and love,
God is there.
The love of Christ has gathered us together.
Let us rejoice and be glad in it.
Let us revere and love the living God.
And from a sincere heart let us love one another.

Tota pulchra es
Tota pulchra es Maria,
et macula originalis
non est in te.

Thou art all fair, O Mary,
and the stain of original sin is not in thee.

Vestimentum tuum candidum quasi nix,
et facies tua sicut sol.

Your vestments are as white as snow,
and your face is like the sun.

Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel,
tu honorificenti populi nostri.

Thou art the glory of Jerusalem,
the joy of Israel,
and the honor of our people.

Tu es Petrus
Tu es Petrus
et super hanc petram
edificabo Ecclesiam meam.

Thou art Peter,
and upon this rock
I shall build my Church.

Tantum Ergo
Tantum ergo Sacramentum
Veneremur cernui:
Et antiquum documentum
Novo cedat ritui:
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui.

Let us therefore, bowing low,
Venerate so great a Sacrament;
And let the old Law
Give way to the new rite;
Let faith afford assistance
To the deficiency of the senses.

Genitori, Genitoque
Laus et jubilatio,
Salus, honor, virtus quoque
Sit et benedictio:
Procedenti ab utroque compar sit laudatio.

To the Begetter and the Begotten let there be praise and jubilation, Salvation and honor, and power and blessing;
And to the One proceeding from both Let there be equal praise.

Come, Holy Ghost
Jonathan Harvey

Text by Bishop J. Cosin, based on *Veni Creator Spiritus*

Come, Holy Ghost, our souls inspire,
And lighten with celestial fire;
Thou the anointing Spirit art,
Who dost thy sevenfold gifts impart.

Thy blessed unction from above
Is comfort, life, and fire of love;
Enable with perpetual light
The dullness of our blinded sight.

Anoint and cheer our soiled face
With the abundance of thy grace;
Keep far our foes, give peace at home;
Where thou art guide no ill can come.
Teach us to know the Father, Son,
And thee of Both to be but One
That through the ages all along
This may be our endless song.

Praise to thy eternal merit,
Father, Son and Holy Spirit.

Figures de Danse
Lionel Daunais

1. Pas Grave

Natasha, Natasha, a quitté les entrechats,
Pour un schah, pour un schah,
qui lui donne des colliers d'oeils de chat.
Natasha, Natasha, a quitté les entrechats.

2. Jetés-Battus (Epitaphe)

Pleurez, les jetés battus de la belle Idoménée.
Qui réchauffa son tutu
Trop près de la cheminée,
Hélas !

3. Grand Écart

Pour un clou qui était là
Pointe en l'air près du décor,
La danseuse Graziella
Ne fait plus de grand écart.

4. Adagio

Les deux nièces de l'abbé
Ont un sommeil bien troublé
Depuis qu'à Wilfrid Pelletier
Elles ont vu, oh ! oh! oh!
Le beau Saltarello
Déchirer son bleu maiilot,
En plein milieu de son "adagio" !

5. Bayadère

Fatima, La Bayadère, souriant aux abonnés,
Sur le dos d'une panthère,
Chaque soir fait son entrée.

Fatima, La Bayadère, n'est plus là
Pour son entrée.
Où es-tu Fatima ?
Elle est dedans la panthère
Qui sourit aux abonnés.

Brahma dieu des croyants
Faites que les entrailles de la panthère
Digère La Bayadère.

6. Maryse and partner

Il n'était pas là, Jos,
Quand Maryse du haut des frises,
Donna tête basse dans la contrebasse.

Et pourtant depuis vingt ans,
En un voltige à donner vertige
Chaque soir de son perchoir
Elle venait choir
Dans les bras costauds de Jos.

Mais ce soir oh! désespoir
Il n'était pas là, Jos !
Où est Jos ?

Est-il indispos ?
Est-il allé payer son impôt ?
A-t-il été victime d'un complot ?

Mystère et boule de gomme
Jamais ni femme ni homme
Sur ma foi
Ne saura pourquoi.

Il n'était pas là, Jos,
Quand Maryse du haut des frises,
Donna tête basse dans la contrebasse.

Où est Jos ?
Jos n'était pas là !
Jos !

Additional singers for *Come Holy Ghost*
Chanteurs additionnels pour "Come Holy Ghost"
McGill Choral Society Chamber Group

Soprano
Rachel Carson
Shaula Evans
Janice Goodfellow
Yvonne Schut
Sheila Singh
Catherine Wearing

Alto
Sarah Climenhaga
Sandra Clinton
Anie Lafrance
Lynne Roberts
Stephanie Varga
Stephanie Wendlandt

Tenor/Ténor
Fenton Aylmer
Douglas Bryce
Rod Burr
Bruce Fuller
Peter Lichter
Robert Oates
David Tees

Bass/Basse
Gordon Horner
Karl Maier
Chris Larnder
Sean Pecknold

Instrumentalists for Haydn's *Der Sturm*
Instrumentistes pour "Der Sturm" de Haydn

Flute/Flûte
Russell Itani
Erin Macri

Oboe/Hautbois
Lawrence Charge
Suzanne Northover

Bassoon/Basson
Ben Glossop
Samantha Duckworth

Violin/Violon I
F. De Galvez
A. Duguay
S. Larson
A. McLellan

Violin/Violon II
M. De Forest
N. Francavilla
A. Trepannier

Viola/Alto
C. Bochonko
S. Lauzon

Cello/Violoncelle
A. Barton
C. Rankin

Bass/Basse
K. Bayer

Instrumentalists for Gabrieli's *In Ecclesiis*
Instrumentistes pour "In Ecclesiis" de Gabrieli

Trumpet/Trompette
Chris Fensom
Terry Heckman
Shawn Spicer

Trombone
Michael Thomson
Alain Lebrun
Peter Collins

Organ/Orgue
Marie Bouchard

Double Bass/Basse
Kory Bayer

McGill Chamber Singers
Groupe vocal de McGill

Soprano
Marilyn Arsenault
Heidi Breier
Mary-Beth Campbell
Teresa van der Hoeven
Maureen Pecknold
Alison Roy
Pamela Reimer
Barbara Stead
Martine Whiting

Alto
Karen Amos
Julie Beaulieu
Christine Harel
Jean-Marie Kent
Danièle Leblanc
Lori-Ann Loreto
Joy-Anne Murphy
Erin Thrall

Tenor/Ténor
Van Abrahams
Michel Corbeil
Patrick Corrigan
Marcel de Hêtre
Michiel Schrey
Robert Torr

Bass/Basse
Marc Courroux
Richard Doucet
Taras Kulish
Geoffrey Martin
Stephen Mullin
David Packer
Octavio Ruiz
Wade St-Germain
Leslie Young

Librarian-Manager/Musicothécaire
Danièle Leblanc

Rehearsal Accompanist
Tom Kellough

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Saturday, March 16, 1991
Tuesday, March 19
Thursday, March 21
Saturday, March 23
8:00 p.m.

Le samedi 16 mars 1991
Le mardi 19 mars
Le jeudi 21 mars
Le samedi 23 mars
à 20 h

Opéra McGill
Bernard Turgeon, director/directeur
presents/présente

STREET SCENE

An American opera based on Elmer Rice's play
Un opéra américain basé sur la pièce d'Elmer Rice

Music by/*musique de* Kurt Weill
Book by/*pièce d'* Elmer Rice
Lyrics by/*paroles* Langston Hughes

Conductor/*chef* : Timothy Vernon
Stage Director/*metteur en scène* : François Racine
Set Designer/*décors* : James Cameron
Choreographer/*chorégraphe* : Thérèse Cadrin-Petit
Costume Designer/*costumes* : Élise Provost
Lighting Designer/*éclairages* : Sylvain Prairie

Premiere: the Adelphi Theatre in New York, January 9, 1947.
La première représentation de Street Scene eut lieu de la ville de New York le 9 janvier 1947 au théâtre Adelphi à New York.

CAST/DISTRIBUTION

in order of appearance/*par ordre d'entrée en scène*

Abraham Kaplan	Michel Corbeil
Greta Fiorentino	Chantal Quesnel
	Jennifer Rasor *
Emma Jones	Julie Beaulieu
	Chantal Larocque *
Olga Olsen	Margaret Ball *
	Deborah Overes
Carl Olsen	Stuart Graham
Shirley Kaplan	Sheila Miller
Salvation Army Girls/*Filles de l'Armée du Salut*	Ingrid Mankhof
	Claire Mallin
	Chantal Quesnel *
Henry Davis	Peter Thompson
Willie Maurrant	Sebastian Helmer
Anna Maurrant	Victoria Pinnington *
	Jennifer Robinson
Sam Kaplan	Benjamin Butterfield
	Paul D. Moore *
Daniel Buchanan	Michiel Schrey
Mrs. Buchanan	Sheila Miller
Frank Maurrant	Robert Loewen
George Jones	Jay Stephenson
Steve Sankey	Patrick Corrigan
Lippo Fiorentino	Torin Chiles
Rose Maurrant	Gwyneth Hughes
	Nathalie Morais *
Harry Easter	Brian McMillan
Mae Jones	Claire Mallin
Dick McGann	Michel Corbeil
Vincent Jones	Robert Torr
Dr. Wilson	Torin Chiles
Officer Murphy	Michael McCauley
First Nursemaid/*Première garde-malade*	Ingrid Mankhof
Second Nursemaid/*Deuxième garde-malade*	Sheila Miller
Passersby/*Passants*	Lucia Smith, Karen Amos, Mary-Alice Bailey, Rosalinde Beale, Sarah Liao, Lisa Martin
Policemen, Music Pupil, Children, Workmen, Pedlars *Policiers, étudiants en musique, enfants, ouvriers, colporteurs*	The Ensemble/*L'Ensemble*

* performers on March 16 and 21/*interprètes les 16 et 21 mars*

STAFF/COLLABORATEURS

Assistant Stage Director/*Assistante metteur en scène* ..... Ann Hodges
Assistants to the Conductor/*Assistants-chefs d'orchestre* .. Andrew Martin
Giuseppe Pietraroia
Stage Manager/*Régisseur* ..... Henri Mondor
Technical Director/*Directeur technique* ..... Sylvain Prairie
Chorus Master/*Maître de choeur* ..... Winston Purdy
Musical Preparation/*Préparation musicale* ..... Robert Evans
Michael McMahon
Dixie Ross-Neill
Teresa Turgeon
Rehearsal Pianists/*Pianistes répétiteurs* ..... Allison Gagnon
Laura Loewen
Wardrobe Mistress/*Habilleuse* ..... Elise Provost
Make-up Design/*Conception des maquillages* ..... Mary-Beth MacDonald
Assistant in Make-up/*Assistante au maquillage* ..... Shauna Kohls

Dance Rehearsal Coach/*Répétiteur de danse* ..... Stuart Graham
Stage Crew/*Techniciens de scène* ..... Gilles Neault
Lily Jasinskas
Bernard LeBlanc
Adam Over
Patrice Arsenault
François Godère

Opéra McGill acknowledges with sincere gratitude the following who contributed generously to make our performance complete:
Opéra McGill désire exprimer sa gratitude aux personnes et associations suivantes pour leur généreuse contribution :

École de Danse et Conditionnement Physique
(La Gymnastique sur Table TCP Inc.)
The National Theatre School/*École nationale de théâtre*
The Centaur Theatre/*Théâtre Centaur*
Lyn McQueen
Gerald Wheeler
The Canadian Opera Company
Myrna Wyatt Selkirk

The action takes place on a sidewalk in New York City:
L'action se déroule sur un trottoir de la ville de New York
Act I/*Acte I*
an evening in June/*un soir de juin*
Act II/*Acte II*
Scene I/*Scène I* : the following morning/*le lendemain matin*
Scene 2/*Scène II* : afternoon of the same day
l'après-midi du même jour

Street Scene
Kurt Weill, (1900-1950)

Synopsis:

(Act One)

On the sidewalk in front of a New York City tenement, three women complain about the heat. They gossip about the other tenants of the building and reveal that Anna Maurrant is having an affair with the neighbourhood milkman, Steve Sankey. Anna then appears on the scene, expressing disillusionment with her alcoholic husband Frank and describing her past dreams -- largely shattered -- of a happy life. The act closes with a love scene between Rose (the adolescent daughter of Frank and Anna) and Sam Kaplan, an academic who lives on the ground floor of the building.

(Act Two)

(Scene One) *A group of children play a game in the early morning. Prior to his departure on a business trip, Rose pleads with her father to treat Anna with more kindness. Frank leaves to console himself. Steve Sankey appears, and Anna invites him up to the apartment. Frank, obviously drunk, returns and discovers the two lovers; he shoots them both and flees.*

(Scene Two) *By the late afternoon, news of the murder has spread and two babysitters discuss details of the event. Frank, now in the custody of police, returns to confront Rose, who demands an explanation for the death of her mother. Disillusioned, Rose decides to dissolve her own relationship with Sam Kaplan and to leave New York.*

Program Notes

In subject matter, musical content, and overall style, *Street Scene* represents the culmination of Kurt Weill's career as a Broadway composer, and indeed a lifelong involvement with musical theatre that began with, and had its basis in, the German *Singspiel*. Although Weill continued to write for the stage after the work premiered (setting, for example, *Huckleberry Finn* in 1950), *Street Scene* shows the composer's musical and dramatic invention at its peak. His stated goal of creating a popular, "Broadway-based" opera was achieved both in terms of compositional technique -- blending blues and jazz idioms with a more traditional tonal language -- and in choice of subject, an adaptation by Langston Hughes of Elmer Rice's Pulitzer Prize-winning tale about murder in a New York City tenement.

Weill was born in Dessau, Germany, and was brought up as an orthodox jew in what was then a culturally liberal society. His first encounter with the theatre came in 1919, when he undertook the directorship of a small opera company in Lüderscheid. David Drew, Weill's principal biographer, notes that Weill's subsequent enrollment at the Berlin *Hochschule für Musik* marked a major turning point in his life, for there he met the expressionist playwright Georg Kaiser. This association led to the creation of the modernist opera *Der Protagonist* (1926), Weill's first real success as a dramatist. His most famous work, *Die Dreigroschenoper* (*The Three-Penny Opera*; 1927), a collaboration with Bertold Brecht and itself an adaptation of John Gay's satiric *Beggar's Opera* (1728), was conceived in a different stylistic vein: Weill sought to offset music and drama, to have them form something of a "dialectical" relationship (Drew) which would provide the audience with greater depth of meaning.

The critical success of these two works -- indeed even the differences between them -- later led Weill to refine and redevelop what he called his "'song style"; he sought to offer a replacement for the operatic aria and to create an "indigenous alternative" to American popular song, then fashionable in European music circles. Drew adds that Weill conceived of "a plebian alternative to the lied and the drawing-room ballad," still sophisticated, but less confined to traditional formal structures and tonal language. This advance also concluded a period of experimentation with neo-classic and expressionist styles, evident principally in his chamber and orchestral music.

In 1933, Weill fled Nazi Germany -- first for Paris and then to New York -- and faced the challenge of achieving success as a composer in a foreign country. In this respect, Drew adds that of his early American works, the satiric operetta *Knickerbocker Holiday* (1938) shows most clearly the (ironic) dilemma Weill

encountered in composing for Broadway, which, after the demise of federally-funded theatre in the United States, had become the only viable market for his music in North America.

The style he evolved did not have the same appeal in other lands, and was decidedly esoteric in so young a culture as that of the USA...Weill had at last been confronted with the full and practical consequences of his (previous) committment to the politically or socially engaged theatre of ideas. The only talents as an entertainer that he had ever cared to cultivate in Germany were those he considered relevant to the musical theatre as a forum for political and moral debate.

Weill's "Americanization" thus stemmed from his need to conform to a social reality that was far less politicized than that of his homeland. For this reason, his artistic break with Bertold Brecht was inevitable. As David Patrick Stearns explains, Weill sought consciously to detach himself from Europe:

> No longer the young rebel who fled Nazi Germany, he had transplanted himself successfully to America. He quit speaking German to nearly all but his dog, spurred Brecht's overtures to revive their collaboration and claimed that his favourite place in the world was the soda fountain down the street from where he lived.

Broadway became the centre where Weill could express fully his populist sensibility, to compose what he described as "non-exclusive" music, and to "return art to its roots to become popular again." Weill's critical reputation suffered as a result of this adjustment, and Drew adds that his posthumous standing reflects the lamentable opinion that "no composer who devoted the last years of his life to Broadway deserves serious appraisal."

Street Scene takes as its model George Gershwin's folklike *Porgy and Bess* (1935), though it typifies less the adoption of another composer's style than his own maturation. Indeed, Weill felt that the work fulfilled two dreams, and occupied a "niche of its own." His first dream was to compose a musical-dramatic whole for the stage, a work that would maintain the aesthetic criteria of twentieth-century opera but would appeal to the general public. In such a composition, the suspension of reality, through song, would serve only for psychological effect. (This trait is most evident in the melodic writing, a type of arioso which embodies the natural rhythm and tonal inflections of everyday speech.)

Weill described his second dream, the creation of an "American" opera, as follows:

> I discovered that a vast unexploited field lay between Grand opera and musical comedy (for which) there was a highly receptive audience. I became convinced of the possibility to develop out of this material a musical theatre which could eventually grow into something like an American opera. Broadway represents the living theatre in the country, and an American opera, as I imagined it, should be part of the living theatre.

The opera opens with the trio "Ain't it Awful the Heat?", a loosely-organized rondo form. The complex harmonies and syncopated rhythms of the accompaniment -- likely taken from the blues -- are a contrast to the relative simplicity of the vocal lines and in turn provide a clue about the nature of the characterization: the protagonists, while honest and simple on the surface, are either more complex underneath or, as Stearns describes, bear the "tarnish" of realism. This trait, the idea that things may not be what they seem, dominates the work, whether in the false aspirations of Anna Maurrant, her infidelity, or the "lie" of her husband Frank's battle with alcoholism.

Anna Maurrant's poignant aria "Somehow I Never Could Believe" is both the longest solo piece of the opera and the centrepiece of the first act, revealing the tragedy of her existence. The aria is easily divisible into three parts, A-B-A, based on the thematic material and the tonal motion from F minor to its dominant and subdominant and back again. William Thornhill notes that the piece is further divisible into eight sections on

the basis of motivic organization; indeed, specific motives recur as a type of psychological commentary on subsequent events (such as the arrival of the police after Anna's murder). A later aria by Anna's husband, "Let Things Be Like They Always Was", constitutes a rather severe contrast in mood. Stearns explains:

> (Its) plainspoken lyrics chillingly capture a textbook example of an alcoholic personality -- completely constricted, opposed to any deviation from his control...Frank is everything provincial and small; Anna is everything expansive and giving.

Like many other Weill works, *Street Scene* is largely an examination of human character, and as such a study in compassion and cruelty. The opening passage of the second act, a children's game, is a miniature about innocence and vulnerability, so well mirrored in the large-scale events. (Weill derived the musical material of this passage from the sound of children singing in New York schoolyards.) The incidental characters, janitors, policemen, and babysitters -- preserved in the opera at the insistence of Elmer Rice -- similarly reveal the highs and lows of human experience.

As in *Die Dreigroschenoper*, irony and black comedy have important roles in *Street Scene*, particularly at its conclusion. Stearns makes this ingenious observation about the last scene, which takes place after the deaths of Anna and her lover:

> The final and boldest section in this cycle of self-perpetuating misery comes at the end, when two babysitters gawk at the Maurrant residence, having read newspaper reports of the murder. They gossip viciously about it in one moment and sing not-so-consoling lullabies the next: "Hush, baby, hush, your daddy is a lush."

Simon Morrison

Street Scene
Kurt Weill (1900-1950)

Résumé :

(Acte I)
Sur le trottoir, devant un ancien immeuble new-yorkais, trois femmes se plaignent de la chaleur. En se racontant des potins sur les autres locataires de l'immeuble, elles révèlent que Anna Maurrant a une liaison avec le laitier du quartier, Steve Stankey. Surgit alors Anna, qui dit avoir perdu toutes ses illusions sur Frank, son mari alcoolique, et qui décrit son vieux rêve d'une vie heureuse, en grande partie brisé. L'acte se termine sur une scène d'amour entre Rose (la fille adolescente de Frank et Anna) et Sam Kaplan, un universitaire qui habite le rez-de-chaussée de l'immeuble.

Acte II
(Scène 1) Un groupe d'enfants jouent, tôt le matin. S'apprêtant à partir en voyage d'affaires, Rose supplie son père d'être plus aimable envers Anna. Frank sort se consoler de ses malheurs. Survient Steve Stankey qu'Anna invite chez elle. Frank, manifestement ivre, revient et surprend les deux amants; il les abat et prend la fuite.

(Scène 2) C'est la fin de l'après-midi et la nouvelle du meurtre s'est répandue; deux bonnes d'enfants se racontent les détails du drame. Aux mains de la police, Frank comparaît devant Rose, qui lui demande pourquoi il a tué sa mère. Désenchantée, Rose décide de mettre un terme à ses rapports avec Sam Kaplan et de quitter New York.

Notes sur le répertoire

Par son sujet, par sa musique et par son style, *Street Scene* représente le point culminant de la carrière de Kurt Weill en tant que compositeur "de Broadway",, c'est aussi l'aboutissement de l'intérêt qu'il avait toute sa vie porté au théâtre musical et qui datait de sa découverte du *Singspiel* allemand, ancêtre du théâtre musical. Même s'il a encore écrit pour la scène après la première de *Street Scene* (*Huckleberry Finn* date de 1950), c'est dans *Street Scene* que l'invention musicale et dramatique du compositeur atteint son paroxysme. Le but qu'il s'était fixé de créer à Broadway un

opéra populaire, est atteint dans cette oeuvre tant sur le plan de la technique de composition -- qui allie le blues et le jazz au langage tonal plus traditionnel -- que du choix du sujet, une adaptation par Langston Hughes d'une histoire de meurtre dans un immeuble new-yorkais qui avait valu à Elmer Rice le prix Pulitzer.

Né à Dessau, en Allemagne, Weill a été élevé dans les principes de l'orthodoxie juive, au milieu d'une société libérale. Sa première rencontre avec le théâtre a lieu en 1919, lorsqu'il prend la direction d'une petite troupe d'opéra à Lüderscheid. David Drew, principal biographe de Weill, écrit que l'inscription de Weill au *Hochschule für Musik* de Berlin constitue un tournant dans sa vie, car c'est là qu'il fait la rencontre du dramaturge expressionniste Georg Kaiser. De cette association, naît l'opéra moderne *Der Protagonist* (1926), premier véritable succès de Weill comme compositeur dramatique. Son oeuvre la plus connue, *Die Dreigroschenoper* (L'Opéra de Quatre Sous, 1927) est d'un style différent; écrit en collaboration avec Bertold Brecht, cet opéra est une adaptation de l'Opéra de quat'sous (1728), revue satirique de John Gay. Weill a cherché à y opposer la musique et le drame en une sorte de "dialectique" (Drew) afin de donner à l'oeuvre un sens plus profond.

Le succès remporté par ces deux oeuvres auprès de la critique, et même les différences qui les opposent, amènent Weill à peaufiner et à reformuler ce qu'il appelait son "song style", et à chercher à remplacer l'air d'opéra par une forme musicale "indigène", différente de la chanson populaire américaine, alors en vogue dans les milieux musicaux européens. Drew ajoute que Weill a aussi conçu "le pendant plébéien du lied et de la balade de salon", c'est-à-dire un type de composition assez fignolé, mais moins confiné aux structures formelles et au langage tonal traditionnels. Ce progrès est également l'aboutissement d'une période d'expérimentation des styles néoclassiques et expressionnistes, laquelle est surtout manifeste dans sa musique de chambre et sa musique d'orchestre.

En 1933, fuyant l'Allemagne nazie, Weill séjourne d'abord à Paris avant de se fixer à réussir comme compositeur dans un pays étranger. À ce sujet, Drew écrit que parmi ses premières oeuvres américaines, c'est l'opérette satirique *Knickerbocker Holiday* (1938) qui révèle le plus clairement le dilemme (ironique) où le place la nécessité d'écrire pour Broadway, seul débouché viable pour sa musique en Amérique du Nord depuis la suppression des subventions fédérales au théâtre américain.

Le nouveau style qu'il créa n'avait pas le même attrait dans d'autres pays et paraissait décidément ésotérique dans une culture aussi jeune que celle des États-Unis... Weill était enfin pleinement confronté aux conséquences pratiques de son adhésion (antérieure) au théâtre politiquement ou socialement engagé. Les seuls talents d'amuseur qu'il s'était soucié de cultiver en Allemagne étaient ceux qu'il jugeait de nature à favoriser le débat politique et moral dans le théâtre musical.

"L'américanisation" de Weill résulte donc de la nécessité où il se trouve de se conformer à une réalité sociale beaucoup moins politisée que celle de son pays. Aussi la rupture avec Bertold Brecht est-elle inévitable sur le plan artistique. Selon David Patrick Stearns, Weill cherche soigneusement à rompre avec l'Europe :

> Le jeune rebelle qui avait fui l'Allemagne Nazie était désormais bien établi en Amérique. Ne parlant plus allemand qu'à son chien, il repousse les ouvertures de Brecht qui l'invite à renouer leur collaboration et se plaît à dire que l'endroit du monde où il se sent le mieux est le casse-croûte du coin.

Broadway devient le centre où Weill croit pouvoir exprimer pleinement sa sensibilité populiste, composer une musique qu'il veut "non-exclusive", et "permettre à l'art de retrouver ses racines et de redevenir populaire". Sa réputation auprès des critiques souffre de ce rajustement; Drew ajoute que sa renommée posthume reflète l'opinion regrettable selon laquelle "aucun compositeur ayant consacré les dernières années de sa vie à Broadway ne mérite d'être pris au sérieux".

Même si l'oeuvre témoigne moins de l'adoption du style d'un autre compositeur

que de la maturation personnelle de Weill, *Street Scene* s'inspire de *Porgy and Bess* (1935), opérette de George Gershwin de caractère populaire. De fait, Weill voyait dans *Street Scenes*, qui occupait selon lui "une niche particulière", la réalisation de deux rêves. Son premier était de composer pour la scène une oeuvre musicale qui constitue un ensemble dramatique, une oeuvre qui, tout en se conformant aux critères esthétiques de l'opéra du vingtième siècle, sache plaire au public. Dans une telle oeuvre, la suspension du réel que provoquent les chansons vise uniquement à produire un effet psychologique. (Cette caractéristique est particulièrement évidente dans l'écriture mélodique, sorte d'arioso mariant le rythme naturel et les inflexions tonales du discours quotidien).

Quant à son second rêve qui était de créer un opéra "américain," Weill le décrit de la façon suivante :

> Je me rendis compte qu'il y avait entre le grand opéra et la comédie musicale un vaste champ inexploité pour lequel il existait un public très réceptif. J'acquis la conviction qu'il était possible de tirer de cette matière un théâtre musical qui pourrait éventuellement évoluer vers une sorte d'opéra américain. Broadway représente le théâtre vivant en ce pays et l'opéra américain, tel que je l'imaginais, devait nécessairement participer du théâtre vivant.

L'opéra s'ouvre sur le trio "*Ain't it Awful the Heat?*", rondo à la structure lâche. Les harmonies complexes et les rythmes syncopés de l'accompagnement, vrai-semblablement inspirés du blues, contrastent avec la simplicité relative des lignes vocales et fournissent certains indices de la nature de la représentation artistique des personnages; en effet, sous des apparences de simplicité et d'honnêteté, les protagonistes cachent une nature plus complexe ou, pour reprendre l'expression de Stearns, "entachée" de réalisme. L'idée que les choses ne sont pas toujours ce qu'elles semblent être domine l'oeuvre, comme en témoignent les fausses aspirations et l'infidélité d'Anna Maurrant, ou le "mensonge" que constitue la lutte de Frank contre l'alcoolisme.

"*Somehow I Never Could Believe*", l'air si émouvant que chante Anna Maurrant, est le plus long solo de l'opéra et l'élément central du premier acte, où se révèle la dimension tragique de l'existence d'Anna. Cet air peut facilement être divisé en trois parties, A-B-A, selon le matériel thématique et la tonalité qui passe successivement du fa mineur à sa dominante et à sa sous-dominante, pour revenir au fa mineur. Selon William Thornhill, le morceau peut en outre être divisé en huit parties, selon l'organisation des motifs; en effet, des motifs spécifiques réapparaissent et forment une sorte de commentaire psychologique des événements ultérieurs (par exemple l'arrivée de la police après le meurtre d'Anna). L'air "*Let Things Be Like They Always Was*", chanté plus tard par le mari d'Anna, produit un contraste d'atmosphère assez saisissant. Selon Stearns :

> Les paroles simples (de cet air) expriment tout l'effroi qu'inspire une personnalité alcoolique, complètement bornée, qui s'oppose à tout ce qui échappe à son contrôle... Frank est tout ce qu'il y a de plus provincial et petit; Anna est tout ce qu'il y a de plus expansif et généreux.

Comme bien d'autres oeuvres de Weill, *Street Scene* est avant tout une étude de la nature humaine et donc de la compassion et de la cruauté. Le début du deuxième acte, où l'on voit des enfants jouer, offre en miniature l'image de l'innocence et de la vulnérabilité, que reproduisent à plus grande échelle les événements du drame. (Weill s'est inspiré pour ce passage de chants d'enfants qu'il avait entendus dans des cours d'école, à New York). Les personnages secondaires, concierges, agents de police et bonnes d'enfants, conservés à la demande expresse d'Elmer Rice, servent également à montrer les hauts et les bas de l'expérience humaine.

Comme dans *Die Dreigroschenoper*, l'ironie et l'humour noir jouent un rôle important dans *Street Scene*, particulièrement à la fin. Comme l'a judicieusement fait remarquer Stearns à propos de la dernière scène, qui a lieu après la mort d'Anna et de son amant :

Le dernier et le plus audacieux élément de ce cycle de la misère endémique survient à la fin, lorsque deux bonnes d'enfants s'ébahissent devant le domicile des Maurrant, ayant appris le meurtre dans les journaux. Leurs potins malveillants sont entrecoupés de berceuses peu consolantes : "Hush, baby, hush, your daddy is a lush".

Simon Morrison

BIOGRAPHIES

Bernard Turgeon

Bernard Turgeon was born in 1931 in Edmonton, Alberta where he subsequently studied voice with Jean Letourneau. In 1954, he won the C.B.C. contest, "Opportunity Knocks" and in 1955 the prestigious C-I-L competition, "Singing Stars of Tomorrow". He became a member of the Canadian Opera Company upon graduation from the Royal Conservatory (Toronto) and his career was on the move. Since 1956 he has appeared in numerous opera productions in North America and Europe including the first opera to be televised in Canada, *Don Giovanni*. His performance in the title role of *Louis Riel* won critical acclaim in 1967 and again in revivals of the work in 1969 and 1975. This opera by Harry Somers, written especially for television on the occasion of the Canadian Centennial, was also presented during the celebrations of the American Bi-Centennial at the Kennedy Centre in Washington. In 1971, 1972 and 1975 he was invited as a guest of the Russian government to perform in a tour of opera houses in the USSR, including the Palace of Congress in Moscow and the Bolshoi Theatre. 1969 marked Bernard Turgeon's first serious pedagogical endeavours when he developed a voice and opera program for the University of Alberta in Edmonton. In 1970 he began an eight-year term as Director of the Voice and Opera Division of the Banff School of Fine Arts, leaving in 1978 to create a new program for voice and opera at the University of Victoria, B.C. Having come to McGill University in 1989, Bernard Turgeon is currently Director of Opera McGill and of the opera studies program.

Le baryton Bernard Turgeon est né à Edmonton, en Alberta, en 1931. Il devint membre de la *Canadian Opera Company* dès la fin de ses études en 1955. Depuis, il a participé à un nombre impressionnant de productions d'opéra en Amérique du Nord et en Europe. On a pu le voir dans le premier opéra télévisé au Canada, *Don Giovanni*, ainsi que dans *Louis Riel*. Cette dernière oeuvre, écrite par Harry Somers pour le Centenaire du Canada en 1967, fut présentée à nouveau en 1969, puis en 1975 lors des célébrations du bicentenaire des États-Unis au *Kennedy Centre*. Bernard Turgeon tenait le rôle-titre dans chacune de ces productions, tout comme dans la production télévisée produite par la CBC. En 1971, 1972 et 1975, il était invité par le gouvernement Soviétique à faire une tournée dans les principales maisons d'opéra de l'U.R.S.S., y compris le Palais des Congrès de Moscou et le théâtre Bolshoi. M. Turgeon est actif dans le monde de l'enseignement depuis 1969, année où il mettait sur pied un Programme de voix et d'opéra à l'Université d'Alberta. En 1978, il créait un programme similaire à l'Université de Victoria. Il fut également directeur du département de voix et d'opéra à la *Banff School of Fine Arts*. Il est aujourd'hui directeur du Programme d'opéra à la faculté de musique de l'Université McGill et directeur de l'Opéra McGill.

François Racine

A former member of the Canadian Opera Company Ensemble, François Racine has served as assistant director for the 1990-91 productions of *Madame Butterfly*, *Die Fledermaus* and *Le Nozze di Figaro* presented by the Canadian Opera Company. In February/March 1991, he will direct the world premiere of *Guacamayo's Old Song and Dance* for the same company.

Ancien membre du *Canadian Opera Company*, François Racine a été assistant metteur en scène des productions de *Madame Butterfly*, *La Chauve-souris* et *Les Noces de Figaro*, de la *C.O.C.* en 1990-1991 et metteur en scène de la première mondiale de *Guacamayo's Old Song and Dance* pour cette même compagnie en février et mars 1991.

A graduate of the University of Quebec's Master of Dramatic Arts program, François Racine has directed numerous productions for L'Opéra Comique du Québec, (*Barbe-Bleue, Les Bavards, L'Ile de Tulipatan, La Grande Duchesse de Gérolstein, L'Étoile*), Opéra McGill and L'Ensemble Cantabile, (*Souvenirs des Années Folles*). The premiere of this last production was produced at the Orford Centre in August 1989, and since then it has been presented in Mexico, Japan, Korea and Australia in collaboration with the Canadian government.

Recently, François Racine staged *Amahl and the Night Visitors* for Symphony Nova Scotia and opera excerpts for Opera East in Nova Scotia. He will also be Assistant Director at the Los Angeles Opera Centre for their production of *Cosi Fan Tutti* in April 1991, and in August 1991 he will be staging Mozart's *L'Impresario* for the Youth and Music Canada tour.

Titulaire d'une maîtrise en art dramatique de l'Université du Québec, François Racine a mis en scène de nombreuses productions de l'Opéra Comique du Québec (*Barbe-Bleue, Les Bavards, L'Ile de Tulipatan, La Grande Duchesse de Gérolstein, L'Étoile*), de l'Opéra McGill ainsi que *Souvenirs des Années Folles* pour l'Ensemble Cantabile dont la première a eu lieu au Centre d'art d'Orford en août 1989; depuis lors, grâce à la collaboration du gouvernement canadien, l'oeuvre a été donnée au Mexique, au Japon, en Corée et en Australie.

Récemment, François Racine a mis en scène *Amahl and the Night Visitors* pour l'Orchestre symphonique de Nouvelle-Écosse ainsi que des extraits d'opéra pour la compagnie Opera East, toujours en Nouvelle-écosse. En avril 1991, François Racine sera également assistant metteur en scène de *Cosi fan tutte* au *Los Angeles Opera Center* et, au mois d'août, il dirigera *L'impresario* de Mozart dans le cadre d'une tournée des Jeunesses musicales du Canada.

Timothy Vernon

Born in Vancouver, Timothy Vernon was a private conducting student of Otto-Werner Mueller, now of the Juilliard and Curtis Schools, before spending ten years in Europe studying composition and conducting and beginning his professional career. From 1965 to 1972, he attended the *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* in Vienna (now *Hochschule für Musik*); studying both Conducting and Opera as well as Composition with Professors Hans Swarowsky, Gottfried von Einem, Erwin Ratz, Friedrich Cerha and Josef Mertin. He also studied with Franco Ferrara at the *Accademia Chigiana* and attended courses at the *Salzburg Mozarteum*. During this period he served as Student Chairman of the International Gustav-Mahler Society, and as Conductor of the American Opera Workshop in Vienna.

After graduating from the Vienna Academy with highest honours, Vernon made numerous guest appearances conducting orchestras and operas in Austria, Italy, Germany, Holland, Bulgaria, the USA and Canada. In 1975 he returned to Canada and has had an active career here ever since.

He has been Conductor and Music Director of the Regina Symphony, The Canadian Opera Touring Company and the Windsor Symphony, and continues as Artistic Director of the Pacific Opera, Victoria. In the past decade he has conducted orchestras in Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg, London, Kitchener-Waterloo,

Natif de Vancouver, Timothy Vernon a été l'élève du chef Otto-Werner Mueller avant de s'établir en Europe pour y étudier et y débuter sa carrière professionnelle. De 1965 à 1972, il est inscrit à la *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* à Vienne (aujourd'hui *Hochschule für Musik*) où ses professeurs de composition, d'opéra et de direction d'orchestre sont Hans Swarowsky, Gottfried von Eimen, Erwin Ratz, Friedrich Cerba et Josef Mertin. Il étudie aussi avec Franco Ferrara à l'Académie Chigiana et au *Salzburg Mozarteum*. Durant cette même période il est président-étudiant de la Société internationale Gustav Mahler ainsi que chef d'orchestre du *American Opera Workshop* de Vienne.

Après avoir obtenu son diplôme de l'Académie de Vienne avec grande distinction, Timothy Vernon a été invité à diriger plusieurs orchestres et maisons d'opéra en Autriche, en Italie, en Hollande, en Bulgarie, aux États-Unis et au Canada. Il revient au Canada en 1975 et il a depuis une carrière active au pays.

Il a été chef d'orchestre et directeur musical de l'Orchestre symphonique de Régina, du *Canadian Opera Touring Company*, de l'Orchestre symphonique de Windsor et du *Pacific Opera* à Victoria, poste qu'il détient toujours. Il a dirigé depuis dix ans la plupart des orchestres symphoniques importants au pays, entre autres ceux de Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg, London, Kitchener-Waterloo, Toronto, Montréal, Québec et Halifax. De plus, il a

Toronto, Montreal, Quebec and Halifax and has directed opera productions with companies in Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg and Toronto. Active with young musicians, Vernon serves as Artistic Director of the Courtenay Youth Music Centre, has conducted university orchestras in British Columbia and toured with the Western Youth Orchestra. In 1986 he was appointed Associate Professor at McGill University and Conductor of the McGill Symphony Orchestra, beginning with this ensemble which has made it the finest university orchestra in Canada today.

In 1988 Maestro Vernon led the Pacific Opera production of Beethoven's *Fidelio*, a documentary presentation by PBS which was awarded 1st place for programme excellence by the Pacific Mountain Network. Today his time is divided between the concert schedule of the McGill Orchestra, his duties with Pacific Opera and CYMC, and an active schedule of guest appearances.

dirigé des productions d'opéra avec les compagnies de Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg et Toronto.

Timothy Vernon oeuvre également auprès des jeunes musiciens. Il est directeur artistique du *Courtenay Youth Music Centre* et il a dirigé plusieurs orchestres universitaires en Colombie-Britannique. Il a aussi fait une tournée pan-canadienne avec le *Western Youth Orchestra*. Il a été nommé en 1986 professeur associé à l'Université McGill et chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de McGill, qui est aujourd'hui reconnu comme un des meilleurs orchestres universitaires au Canada.

En 1988, Timothy Vernon dirigeait une production du *Fidelio* de Beethoven avec le *Pacific Opera*. Le réseau américain PBS en a fait un documentaire qui vient de se mériter une première place décernée par le *Pacific Mountain Network* pour l'excellence d'un programme. Le chef d'orchestre Timothy Vernon partage aujourd'hui son temps entre ses responsabilités avec l'Orchestre symphonique de McGill, avec le *Pacific Opera* et avec le *CYMC*, en plus de ses engagements comme chef invité à travers le pays.

Opera Orchestra

First Violin/Premiers Violons
Francisco de Galvez, Concertmaster
Angelique Duguay
Maya de Forest

Second Violin/Seconds Violons
Steven Larson, Principal
Annie Trepannier

Viola/Alto
Stéphane Lauzon, Principal
Coco Bochonko

Cello/Violoncelle
Christopher Rankin

Double Bass/Contrebasse
Kory Bayer

Piano/Celesta: Laura Loewen

Flute/Flûte, Piccolo: Joanna G'Froerer

Oboe/Hautbois: Jennifer Weeks

Clarinet/Clarinette:
1. Patrice Arsenault
2. Anthea Jackson

Bass Clarinet/Clarinette basse:
Nicholas Tremblay

Bassoon/Basson: Ian Warman

Horn/Cor:
1. Andrew MacDonald
2. Trish Mudray

Trumpet/Trompette:
1. Karen Donnelly
2. John Ellis

Trombone:
1. Andrew Laubstein
2. Jeff Hall

Percussion:
Erin Donovan
Philippe Bourbonnais

Harp/Harpe: Rocio Rodriguez

The presentation of this concert is a component of course number 243-496.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-496.

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Monday, March 18, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 18 mars 1991
à 20 h

The McGill Trombone and Tuba Studio

l'Atelier de trombone et tuba de McGill

Ted Griffith, Peter Sullivan,
directors/directeurs

This concert is presented as a component of course number 243-488.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-488.

OVERTURE — François Monette (b. 1968)
Tim Booth, conductor/chef

LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE — Claude Debussy (1862-1918), arr. P. Jaansalu
Ted Griffith, conductor/chef

DIVERTIMENTO — Joseph Haydn (1732-1809), arr. M. David
Chorale
Rondo
Debbie Best, conductor/chef

SONATA FOR BRASS TROMBONE — Patrick McCartey (b. 1928)
Sonate pour trombone basse
Peter Collins, solist/soliste
String Quartet/Quatuor à cordes

DIE PROFUNDIS CLAMAVI — Andrea Gabrielli (1510-1586), arr. T. Griffith
François Godère, alto trombone
Steve Carriero, conductor/chef

SONNERIE — Carl Bovell (b. 1970)
Carl Bovell, conductor/chef

VIRGA JESSE MOTET — Anton Bruckner (1824-1896), arr. R. Sauer
Peter Sullivan, conductor/chef

INTERMISSION

QUIET PLACE — Take Six, arr. F. Monette

SOMETHING DOING — Scott Joplin (1868-1917), arr. P. Jaansalu

IN A SENTIMENTAL MOOD — Duke Ellington (1899-1972), arr. T. Griffith
Kelsley Grant, soloist/soliste
Chris Smith, conductor/chef

AIN'T MISBEHAVIN' — "Fats" Waller (1904-1943), arr. H. Shields/T. Griffith

MY ROMANCE — Rogers and Hart, arr. G. Puerling, trans. B. Fraser
Trombone Quartet/Quatuor de trombone
S. Carriero, A. Laubstein, A. Lebrun, P. Collins

ELLINGTON MEDLEY — arr. C. Smith
Chris Smith, conductor/chef

The McGill Trombone and Tuba Studio
l'Atelier de trombone et tuba de McGill
Musicians/*Musiciens*

Front Row
Premier rang
François Godère
Mike Thomson
Kelsley Grant
Andrew Laubstein
Peter Sullivan
(coach/*répétiteur*)
Maryse Côté
Kathy Turnock
Patricia Jaansalu
Jackie Collins
Chris Murtaugh
Justin Bartley
Steve Carriero

Second Row
Deuxième rang
Eric Smeaton
(percussion)
Jeff Hall (manager)
Sylvain Nolet
Chris Moffit
Peter Collins
Tim Booth
Ted Griffith
(coach/*répétiteur*)
Chris Smith
(contra trombone)

Third Row
Troisième rang
Vikki Saunders
Nene Takagishi
Alain Lebrun
Jeff Dorey
Moeen Hosain
David Kutz
Carl Bovell
David Griffiths
Debbie Best

String Quartet:
Quatuor à cordes :

Violin/*Violon*
Suzanne Labbé
Angela Luchkow

Viola/*Alto*
Claire Heggie

Violoncello/*Violoncelle*
Shirley Wright

SALLE REDPATH HALL

McGill University/Université McGill · Faculty of Music/Faculté de Musique

Friday, March 22, 1991
12:15 p.m.

Le vendredi 22 mars 1991
à 12h15

RÉGIS ROUSSEAU, organ/orgue

TIENTO DE 4' TONO	Aguilera de Heredia
PANGE LINGUA 2 VERSETS	Aguilera de Heredia
TIENTO DE MEDIO REGISTRO ALTO DE L' TONO	Francisco de Peraza
FANTAISIE EN DO *Fantasy in C* FANTAISIE EN LA *Fantasy in A*	Orlando Gibbons (1583-1625)
PRAELUDIUM EN MI MINEUR, BUXWV 142 *Praeludium in E minor, BuxWV 142*	Dietrich Buxtehude (c.1637-1707)

Diplômé du Conservatoire de musique du Québec à Chicoutimi, Régis Rousseau mérite en 1987, un premier prix d'orgue dans la classe de Robert Girard ainsi qu'un premier prix de contrepoint et un deuxième prix d'harmonie. Boursier du Conservatoire de Chicoutimi et de la Fondation Wilfrid-Pelletier (Montréal), monsieur Rousseau poursuit des études d'orgue à l'Université Concordia, dans la classe de Bernard Lagacé; en 1989, on lui décerne le Diplôme d'études supérieures d'interprétation musicale. Parallèment, il travaille le clavecin auprès de Mireille Lagacé, au Conservatoire de musique de Montréal et la musique d'ensemble baroque avec Hendrick Bouman. A l'été 1988, il participe à l'Academie de l'orgue de St-Dié en France où il reçoit l'enseignement de maîtres réputés tel que Jean Boyer, Jean-Pierre Leguay et Louis Thiry. Régis Rousseau s'est déjà fait entendre sur les ondes de Radio-Canada dans le cadre des émissions "Jeunes Artistes" et "Tribune de l'orgue" et a été invité à plusieurs reprises à donner des récitals au Québec et en Ontario. Boursier de la Fondation Asselin (Jonquière), monsieur Rousseau poursuit présentement des études de Doctorat en interprétation à l'Université de Montréal.

Régis Rousseau graduated from the Quebec Music Conservatory at Chicoutimi in 1987 winning the Premier Prix for organ in the class of Robert Girard as well as the Premier Prix in counterpoint and the Deuxième Prix for harmony. With scholarships received from the Conservatory at Chicoutimi and the Wilfrid-Pelletier Foundation (Montreal), Mr. Rousseau continued his organ studies with Bernard Lagacé at Concordia University where, in 1989, he graduated with a Master's degree in music interpretation. During this time he also studied harpsichord with Mireille Lagacé at the Montreal Music Conservatory and baroque ensemble with Hendrik Bouman. In the summer of 1988, Mr. Rousseau attended the Academie de l'orgue in St-Dié, France, working under the instruction of renowned teachers such as Jean Broyer, Jean-Pierre Leguay and Louis Thiry. Régis Rousseau has been heard on the Radio-Canada broadcasts "Jeunes Artists" and "Tribune de l'orgue". He has been invited several times to give recitals in both Quebec and Ontario. With scholarships received from the Asselin Foundation (Jonquière), Mr. Rousseau is presently pursuing a Doctorat en interprétation at the Université de Montréal.

The Redpath Hall Organ of McGill University, Montréal

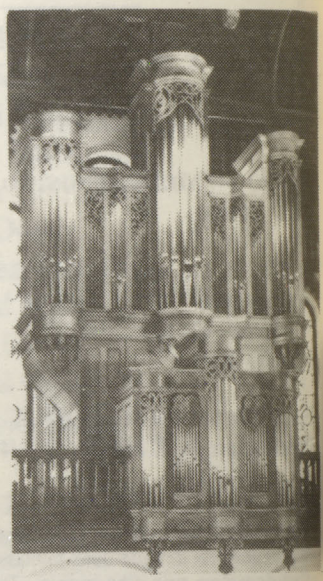
Les grandes orgues de l'Université McGill, Montréal

Grand-Orgue
(2e clavier, C-g''')
Bourdon ..... 16'
Montre ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Nazard ..... 2-2/3'
Doublette ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Fourniture ..... 2'
Cymbale ..... 1/2'
Cornet V
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'
Vox humaine ..... 8'

Positif
(1er clavier, c-g''')
Dessus de flûte ..... 8'
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Nazard ..... 2-2/3'
Quarte de Nazard ..... 2'
Tierce ..... 1-3/5'
Larigot ..... 1-1/3'
Fourniture ..... 1'
Cymbale ..... 1-1/3'
Cromorne ..... 8'

Récit
(3e clavier, f-d''')
Bourdon ..... 8'
Prestant ..... 4'
Cornet III
Hautbois ..... 8'

Pédale
(C-f', anches AA-f')
Bourdon ..... 16'
Flûte ..... 8'
Gros Nazard ..... 5-1/3'
Flûte ..... 4'
Grosse Tierce ..... 3-1/5'
Flûte ..... 2'
Bombarde ..... 16'
Trompette ..... 8'
Clairon ..... 4'



Accouplements et Accessoires

Positif sur Grand-Orgue
Tirasse Grand-Orgue
Tirasse Positif
Tremblant fort
Tremblant doux
Rossignol

Pression: 75mm.
Tempérament selon d'Alembert,
a = 415 Hz.

Facteurs d'orgues:
Hellmuth Wolff & Associés, Laval, Qué., 1981

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, March 22, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 22 mars 1991
à 20 h

McGill Percussion Ensemble
Ensemble de percussion McGill

Pierre Béluse, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-498.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-498.

Program Notes/Notes sur le répertoire

Body Music (1974)
Rick Kvistad

Body Music is for four to twelve performers. The four players in mind are the members of the Blackearth Percussion Group, an ensemble of percussion virtuosos. The four-man version means each person plays one of the "four" parts which involves using the voice, hands and feet in coordinated independence. When more players are used, the parts are to be divided into 2 or 3 players on each part, the maximum being 12 players if one person plays "voice", one "hands" and one on "feet" of each of the four parts. Any combination in between is also possible. Doubling of parts is obviously the most virtuostic, but presents fewer ensemble problems than the less virtuostic 12-person ensemble where working together is of prime importance. "Conductors" are invited to perform, **not** conduct. The tempo should be comfortable and must swing.

*Pour 4 à 6 exécutants. Les quatre interprètes que j'avais à l'esprit sont les membres du "Blackearth Percussion Group", ensemble de percussionistes virtuoses. La version pour 4 interprètes exige que chaque personne joue une des quatre "parties" qui comportent l'utilisation de la voix, des mains et des pieds de façon coordonnée et indépendante. Si on fait appel à un plus grand nombre d'interprètes, 2 ou 3 doivent se partager chaque partie, pour un maximum de 12 si une personne joue la "voix", une autre les "mains" et une autre les "pieds" de chacune des quatre parties. Toute combinaison intermédiaire est également possible. On peut aussi doubler les parties jusqu'à concurrence de 24 interprètes. La version pour 4 exécutants est évidemment la plus virtuose mais présente moins de problèmes d'ensemble que la version pour 12 personnes où le jeu d'ensemble a une importance primordiale. Les "chefs d'orchestre" sont invités à jouer, **pas** à diriger. Le tempo doit être confortable mais enlevé.*

Daring the Wilderness
James Harley

Daring the Wilderness was completed in January 1991 and was composed for the McGill Percussion Ensemble as part of the McGill Faculty of Music Composer-in-Residence Program. A wide range of instruments are used, from African log-drums to Japanese temple bowls. The title comes from a poem by Hadewijch, the 13th century Flemish mystic. The music was partly inspired by experiences of live performances by the Art Ensemble of Chicago, and from a performance of "Pléiades" by Iannis Xenakis in the ancient stadium of Delphi, Greece.

James Harley is a doctoral student in composition at McGill University, studying with John Rea. Originally from British Columbia, he has studied music in the USA (Western Washington University), London, Paris and Warsaw. His works have been awarded a number of prizes including the CBC Young Composers Competition in 1986.

"Daring the Wilderness" a été terminé en janvier 1991. Cette oeuvre a été composée pour l'Ensemble de percussion McGill dans le cadre du programme de compositeur en résidence de la faculté de musique. Une grande variété d'instruments y sont utilisés, des tammbours africains au bols japonnais. Le titre vient d'un poème d'un mystique flamand du 13 ième siècle, Hadewijch. La musique est partiellement inspirée par les performances du Art Ensemble of Chicago, ainsi que par la représentation de "Pléiades" de Iannis Xenakis au stade de Delphes, en Grèce.

***James Harley** est un étudiant en doctorat en composition dans la classe de John Rea. Originaire de Colombie-Britannique, il a étudié aux États-Unis à la Western Washington University, à Londres, à Paris et à Varsovie. Ses oeuvres ont reçues de nombreux prix, dont celui de la CBC "Young Composers Competition" en 1986.*

Sonatas for Two Pianos and Percussion
Béla Bartók

This work exists in two versions - the first, as in the present score *Sonata for two pianos and percussion*; the second with an orchestral accompaniment, entitled *Concerto for two pianos with orchestra*. The piano parts in the orchestral version differ in some instances

from the version without orchestra. These passages are printed in small type.

First performance (without orchestra) in Basle, January 16th, 1938, at the 10th Anniversry Concert of the Basle Group of the Swiss section of the International Society for Contemporary Music, by the composer and Ditta Pásztory (piano); Fritz Schiesser and Philipp Rühlig (percussion).

Il existe deux versions de cette oeuvre, la première telle qu'entendue ce soir, et la seconde avec accompagnement d'orchestre et intitulée "Concerto pour deux pianos avec orchestre." Les parties de pianos de cette version orchestrale diffèrent de celles de la Sonate pour deux pianos et percussion. La première interprétation sans orchestre a eut lieu à Bâle le 16 janvier 1938 lors du 10ième anniversaire de la section suisse de la Société pour la musique contemporaine. Le compositeur et Ditta Pásztory étaient au piano tandis que Fritz Schiesser et Philipp Rühlig tenaient les parties de percussion.

Take That (1972)
William Albright

Take That for 16 drums was partially inspired by the famous gallery scene in the 1950's movie spectacle "Ben Hur". In that episode a rowing pace was set by an oiled gnome pounding two hammers: the rate gradually accelerates to "ramming speed" as a warrior ship approaches. The sound of the drums in *Take That* is an abstraction of the energy contained in the pacer's periodic whaps.

"Take That" pour 16 tambours est partiellement inspiré de la scène des galères du film à grand spectacle "Ben Hur" datant des années cinquante. Cette scène nous montre un gnome huileux qui bat la cadence avec deux marteaux : le rythme s'accélère peu jusqu'à la "vitesse d'abordage" à l'approche d'un bateau de guerre. Le son des tambours dans "Take That" est une abstraction de l'énergie contenue dans les coups de fouet épisodiques du batteur.

MUSICIANS/*MUSICIENS*
McGILL PERCUSSION ENSEMBLE
ENSEMBLE DE PERCUSSION McGILL
Pierre Béluse, director/*directeur*

Mark Altman
Philippe Bourbonnais
Jeff Brancato
Erin Donovan
D'Arcy Gray
Brad Litster
Doug Patterson
Douglas Roberts
Katherine Simons
Eric Smeaton
Wen-yu Yao

CONCERTO FOR TIMPANI Steven Traugh
Concerto pour timbales
soloist/soliste: D'Arcy Gray

BODY MUSIC Rick Kvistad
Philippe Bourbonnais, Jeff Brancato,
Erin Donovan, D'Arcy Gray

DARING THE WILDERNESS James Harley
world première/première mondiale

INTERMISSION

SONATA FOR TWO PIANOS AND PERCUSSION Běla Bartók
Sonate pour deux pianos et percussion
Guylaine Flamand, piano
(student of/élève de Dorothy Morton)
Nancy Pelletier, piano
(student of/élève de Jacynthe Couture,
Université de Montréal)
Brad Litster, Jeff Brancato, percussion

TAKE THAT William Albright
for 4 drummers and 16 drums
pour 4 percussionnistes et 16 tambours

Philippe Bourbonnais, Jeff Brancato,
D'Arcy Gray, Wen-yu Yao

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Monday, March 25, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 25 mars 1991
à 20 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre

Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

STRING QUARTET IN D, OP. 18, NO. 3 — Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quatuor à cordes en ré, op. 18, n° 3

Allegro
Andante con moto
Allegro
Presto

Debbie Smythe, violin I/violon I · Christina Meyers, violin II/violon II
Beverlee Rapp, viola/alto · Jill Tomm, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

STRING QUARTET IN A, OP. 41, NO. 3 — Robert Schumann (1810-1856)

Quatuor à cordes en la, op. 41, n° 3

Andante espressivo - allegro molto moderato
Assai agitato
Adagio molto
Allegro molto vivace

Ikki Oguro, violin I/violon I · Blaise Magnière, violin II/violon II ·
Malcolm Allison, viola/alto · William Butt, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

INTERMISSION

TRIO FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO IN D MINOR, OP. 46 — Félix Mendelssohn (1809-1847)

Trio pour piano, violon et violoncelle en ré mineur, op. 49

Molto allegro ed agitato
Andante con moto tranquillo
Sherzo: leggiero e vivace
Finale: allegro assai appassionato

Tom Kellough, piano · Guylaine Lemaire, violin/violon ·
Caroline Huot, cello/violoncelle
class of/classe de Douglas McNabney and/et Charles Reiner

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, March 26, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 26 mars 1991
à 20 h

Contemporary Music Ensemble
Ensemble de musique contemporaine
Bruce Mather, conductor/chef

Contemporary Music Ensemble/Ensemble de musique contemporaine

Nancy Hennen, Kate Herzberg, flute/flûte
Lawrence Charge, oboe/hautbois
Nicolas Tremblay, clarinet/clarinette
Ben Glossop, bassoon/basson
Karen Donnelly, trumpet/trompette
Cinnamon Anderson, horn/cor
François Godère, trombone
Francisco de Galvez,Per Broman, violin/violon
Emlyn Ngai, viola/alto
Mhairi Thomson, cello/violoncelle
Bernard LeBlanc, double bass/contrebasse
Erin Donovan, Jeff Brancato, percussion
Alison Gagnon, piano, celeste
Guylaine Flamand, piano, synthesizer

This concert is presented as a component of course number 243-494.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-494.

Program Notes

Oskar Morawetz

One of the best-known and most frequently performed Canadian composers, Oskar Morawetz was born in the small Czech town *Svetla nad Sasavou* in 1917. With the rise of Naziism in the early 1930's, Morawetz was forced to flee his homeland. Hoping to pursue a career as conductor and concert pianist, he lived for brief periods in Vienna and Paris until 1940, when he decided to join his family which had already settled in Toronto. Upon arrival, he continued his musical education at the University of Toronto with Leo Smith and Alberto Guerrero. Having received the BMus in 1944 and the DMus in 1953, he was appointed professor of theory and composition at the university in 1958.

As a composer Morawetz is completely self-taught, and he believes that every composition must come from a deeply felt experience which is inexpressible through words. Morawetz does not align himself with the contemporary avant-garde; rather, his neo-Romantic style recalls Mahler and Berg. Although many of his popular earlier orchestral works capture a cheerful Slavonic flavour in their colourful orchestration and rhythmic vitality, his desire to come to grips with the past (especially the events of World War I), as well as to redeem it, explains the serious, tragic nature of most of his music.

Philippe Boesmans

Like Oskar Morawetz, Philippe Boesmans (b. 1936) abandoned the career of a concert pianist for that of a composer, in which he is practically self-taught. Unlike Morawetz, Boesmans is the leader of the avant-garde in his native country, Belgium. His style grows out of serial procedures introduced to him by Pierre Froideboise and Henri Pousseur. He does, however, borrow freely from the pre-serial tradition. Written in 1985 for the pianist Katia Oppliger, *Extases* is principally an exploration of the solo piano and solo tuba. The piano displays the full range of its colours and sonorities, and the characteristic timbre of the tuba is exploited using non-conventional techniques. The rhythmic accompaniment of the ensemble complements the soloists.

Isabelle Marcoux

Currently completing her DMus in composition at McGill, Isabelle Marcoux has studied with Brian Cherney and Bruce Mather. *Quintalogue sur l'Intolérance et l'Intolérable* was written in 1990 in response to the December 6 massacre at the Ecole Polytechnique. Each of the five instruments represents a character, with its own personality. The five friends meet at a friend's home for a sociable evening; the piano, being the host, attempts to create a hospitable, comfortable atmosphere. At first the four guests interact in a harmonious manner but throughout most of the "evening" they affirm their individuality. The trombone maintains a jovial attitude throughout; the laughter it provokes is expressed through the staccato repeated notes in the winds and piano, and the tremolo and glissando in the strings. The trumpet's sad and questioning tone contrasts the trombone's happiness. The violin--shy at first but gradually opening up--is complemented by the somewhat imposing nature of the double bass, which, although firm

and sure of itself, is not afraid to listen.

Luigi Dallapiccola

The political unrest and turmoil of Luigi Dallapiccola's (1904-1975) youth did not hinder his musical development; on the contrary it served as musical and personal inspiration--the composer's active role as speaker and composer often revealed his concern for liberty. Born of Italian parents on disputed territory, the political reality of pre- and post-World War I ensured the frequent disruption of Dallapiccola's musical education. Nevertheless, he managed to learn piano and began composing as early as 1912. He constantly expanded his musical horizons: regular attendance at the local opera house exposed him to Mozart and Wagner, and travel introduced him to the music of Debussy, which had such an impact on the young composer that he stopped composing between 1921-24, to allow himself time to absorb this important influence. A performance of Schoenberg's *Pierrot Lunaire* in 1924 brought him into contact with the music of the Second Viennese School; this crucial experience came to fruition much later, playing a part in Dallapiccola's emerging role as Italy's foremost serialist composer. *Piccola Musica Notturna*, written in 1954, reflects three other important influences--the contrapuntal style of Monteverdi and Gesualdo, the rhythmic and melodic methods of Webern, and the spirit of Busoni. The lyrical opening melody is developed contrapuntally as well as texturally; the piece is in fact a dodecaphonic counterpart to Busoni's *Berceuse élégiaque*.

Toru Takemitsu

Like Morawetz and Boesmans, the originality of Toru Takemitsu's (b. 1930) music is attributed to his lack of formal musical instruction. He has always been willing to experiment with newly developed means and methods--unconventional performing techniques, *musique concrète* and other kinds of tape music, free improvisation, graphic notation, aleatoric music and visual elements. For Takemitsu, the function of composition is "to give a proper meaning to the 'streams of sounds' which penetrate the world which surrounds us." Silence is as important as sound in his music, and his preoccupation with timbre and texture always reveals itself. Each composition establishes a sense of unity, creating an acoustic space in which a variety of sound materials are explored and evolve. *Rain Coming* is one of a series of works titled *Waterscape*. The common theme of rain inspires each piece of the collection. In *Waterscape* Takemitsu wished to evoke the metamorphoses through which rain passes; the work itself culminates in a "sea of tonality." The simple figure which is played at the beginning of *Rain Coming* serves as a theme whose colour is varied throughout the piece.

Nancy Berman

Notes sur le répertoire

Oskar Morawetz

Oskar Morawetz, l'un des compositeurs canadiens les mieux connus et dont les oeuvres sont le plus souvent jouées, est né dans la petite ville tchèque de Svetla nad Sasavou en 1917. La montée du nazisme le force à fuir son pays natal au début des années trente. Espérant poursuivre une carrière de chef d'orchestre et de pianiste de concert, il fait de brefs séjours à

Vienne et à Paris et, en 1940, il décide de rejoindre sa famille déjà établie à Toronto. Il y poursuit ses études musicales à l'Université de Toronto et avec Leo Smith et Albert Guerrero. Ayant obtenu un B.Mus. en 1944 puis un D.Mus en 1953, il devient professeur de théorie et de composition à l'Université en 1958.

Au chapitre de la composition, Morawetz est un parfait autodidacte qui croit que toute oeuvre doit exprimer une expérience profondément ressentie et tout à fait ineffable. Morowetz ne s'aligne pas sur l'avant-garde contemporaine; au contraire, son style néo-romantique évoque Mahler et Berg. Si bon nombre de ses oeuvres de jeunesse affichent toute la gaieté slave par leur orchestration colorée et leur rythme enlevé, sa volonté de se réconcilier avec le passé (et surtout avec les événements de la Première Guerre mondiale) et même de le transcender explique le caractère sérieux voire tragique de la plupart de ses oeuvres.

Philippe Boesmans

À l'instar d'Oskar Morawetz, Philippe Boesmans (né en 1936) délaisse une carrière de pianiste de concert pour s'adonner entièrement à la composition. Contrairement à Morawatz, Boesmans est le chef de file de l'avant-garde belge, son pays d'origine. Son style s'articule autour des démarches sérielles auxquelles Pierre Froideboise et Henri Pousseur l'ont initié. Boesmans n'hésite pas cependant à emprunter certains éléments à la tradition pré-sérielle. Écrite en 1985 pour la pianiste Katia Oppliger, *Extases* est avant tout une étude du piano solo et du tuba solo. Tandis que le piano fait étalage de toute sa palette et de toutes ses sonorités, le tuba exploite les ressources de son timbre caractéristique par le biais de diverses techniques non conventionnelles. L'accompagnement rythmique de l'ensemble souligne le rôle des solistes.

Isabelle Marcoux

Isabelle Marcoux qui achève son doctorat en musique à l'Université McGill a été l'élève de Brian Cherney et de Bruce Mather. *Quintaloque sur l'Intolérance et l'Intolérable* a été écrit en 1990 à la suite du massacre du 6 décembre à l'École Polytechnique. Chacun des cinq instruments représente un personnage qui affiche une personnalité propre. Les cinq personnages se réunissent chez l'un d'entre eux pour passer la soirée entre amis; le piano, qui est l'hôte, s'efforce de créer un climat agréable et accueillant. Les invités, d'abord cordiaux, s'affirment de plus en plus au fur et à mesure que la «soirée» avance. Le trombone demeure jovial tout au long de la rencontre; les rires qu'il suscite s'entendent dans les notes staccato répétées par les instruments à vent et le piano et dans le glissando et le tremolo des cordes. Contrastant avec la gaieté du trombone, la trompette fait entendre une interrogation triste. Le violon -- d'abord timide puis s'épanouissant peu à peu -- trouve son complément dans la contrebasse quelque peu imposante qui, volontaire et pleine d'assurance, n'hésite cependant pas à écouter.

Luigi Dallapiccola

L'agitation et les bouleversements politiques qui marquent la jeunesse de Luigi Dallapiccola (1904-1975) n'entravent pas le développement de son talent musical; au contraire, elles nourrissent son inspiration, tant sur

le plan personnel que musical, comme le confirment les nombreuses conférences qu'il donne et dans lesquelles il ne manque jamais d'évoquer son amour de la liberté.

Né de parents italiens sur un territoire contesté, Dallapiccola grandit dans le climat politique difficile des années de guerre et d'après-guerre et voit sa formation musicale fréquemment interrompue. Il parvient néanmoins à apprendre le piano et commence à composer dès 1912. Il élargit sans cesse ses horizons musicaux : la fréquentation assidue de l'opéra local lui fait connaître Wagner et Mozart et dans le cadre de ses voyages, il découvre la musique de Debussy qui va le marquer si profondément que, de 1921 à 1923, il arrête de composer pour se laisser le temps d'assimiler cette influence déterminante. Une représentation du *Pierrot lunaire* de Schoenberg en 1924 lui permet de prendre contact avec la musique de la seconde école viennoise; ce n'est qu'ultérieurement que cette influence cruciale va porter fruit alors que Dallapiccola s'affirme comme le plus éminent compositeur de musique sérielle en Italie. *Piccola Musica Notturna*, composée en 1954, reflète trois autres influences importantes : le style contrapuntique de Monteverdi et de Gesualdo, les méthodes mélodiques et rythmiques de Webern et l'esprit de Busoni. L'oeuvre s'ouvre sur une mélodie lyrique qui sert de prétexte à un développement contrapuntique autant que stylistique; l'oeuvre s'affiche en réalité comme la contrepartie dodécaphonique de la *Berceuse élégiaque* de Busoni.

Toru Takemitsu

À l'instar de Morawetz et de Boesmans, Toru Takemitsu (né en 1930) écrit une musique dont l'originalité tient au fait qu'il n'a jamais reçu d'enseignement musical traditionnel. Takemitsu est toujours prêt à expérimenter avec les touts derniers moyens et méthodes -- techniques d'interprétation non conventionnelles, musique concrète, autres genres de musique sur bande, improvisation libre, notation graphique, musique aléatoire et éléments visuels. Pour Takemitsu, la composition a essentiellement pour fonction de «donner leur véritable signification aux courants de sons qui pénètrent le monde qui nous entoure». Dans sa musique, les silences sont donc aussi importants que les sons et son souci des timbres et de la structure est omniprésent. Chaque oeuvre établit en quelque sorte un sentiment d'unité, créant un espace acoustique dans lequel le compositeur explore les divers matériels sonores qui y évoluent. *Rain Coming* est l'une des oeuvres du cycle intitulé *Waterscape*. Tous les morceaux de ce cycle partagent un thème commun, la pluie. Dans *Waterscape*, Takemitsu évoque les métamorphoses que connaît la pluie; l'oeuvre elle-même culmine dans un «océan de tonalités». La figure toute simple qui est jouée au début de *Rain Coming* est le thème dont la couleur change tout au long de l'oeuvre.

Nancy Berman

SONATA FOR BRASS QUINTET (1977) Oskar Morawetz
(b. 1917)

Karen Donnelly, Darin Kelly, trumpet/trompette
Andrew MacDonald, horn/cor · François Godère,
trombone · Dave Kutz, tuba

EXTASES (1985) Philippe Boesmans
pour piano, tuba et ensemble (b. 1936)
I Tendre
II Interrompue
III Fluctuante
IV Fébrile
V Abandonnée
VI Exhibée
VII Déliquescente
VIII Tendre

Alison Gagnon, piano
Dave Kutz, tuba

INTERMISSION

QUINTALOGUE SUR L'INTOLÉRANCE ET L'INTOLÉRABLE (1990) Isabelle Marcoux

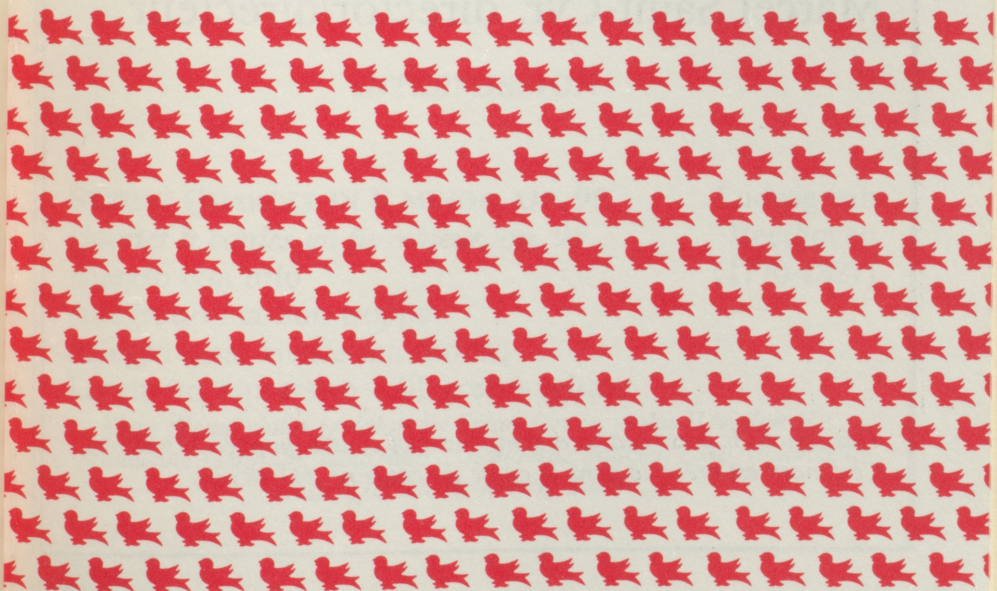
PICCOLA MUSICA NOTTURNA (1954) Luigi Dallapiccola
(1904-1975)

RAIN COMING (1982) Toru Takemitsu
(b. 1930)

Montpelier, Ohio 43543
Williams County Public Library
DEC 1 2 2013

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, March 27, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 27 mars 1991
à 20 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre

Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

STRING QUARTET NO. 3 IN B-FLAT MAJOR, (D. 36)
Quatuor à cordes n° 3 en si bémol majeur, (D. 36)
Franz Schubert (1797-1828)

Allegro
Andante
Menuetto: Allegro ma non troppo
Allegretto

Claire Heggie, violin I/violon I · Claude Gélineau, violin II/violon II
James Legge, viola/alto · Craig Wood, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

STRING SEXTET IN G MAJOR, OP. 36
Sextuor à cordes en sol, op. 36
Johannes Brahms (1833-1897)

Allegro non troppo
Scherzo: Allegro non troppo
Adagio - piú animato - adagio
Poco allegro

Sara Serban, violin I/violon I · Ken Nogami, violin II/violon II ·
Suzanne Brown, viola I/alto I · Coca Bochonko, viola II/alto II
Paul McCulloch, cello I/violoncelle I · Benjamin Davenport,
cello II/violoncelle II
class of/classe de Douglas McNabney

INTERMISSION

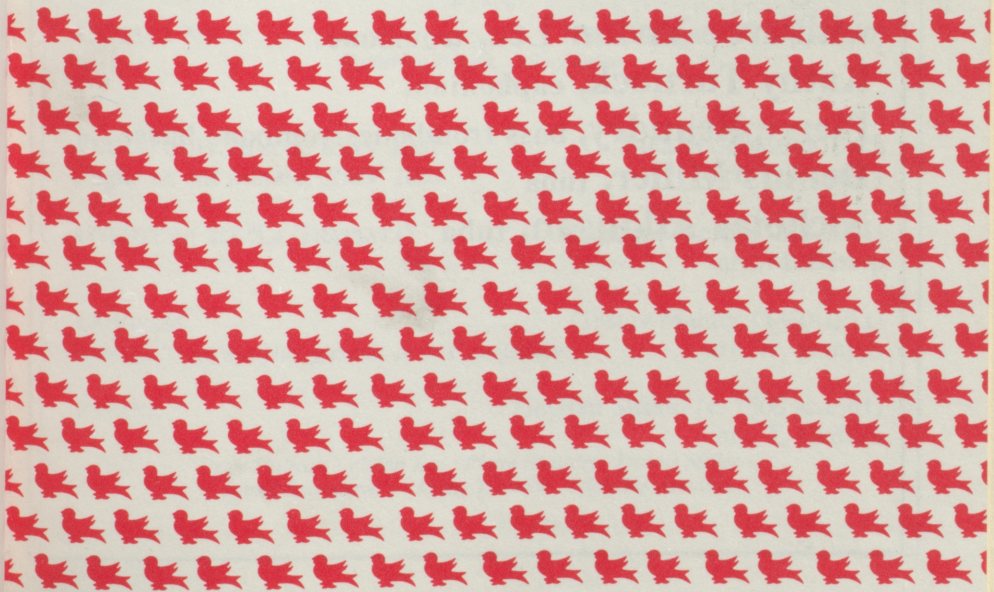
STRING QUARTET IN F MINOR, OP. 95
Quartet à cordes en fa mineur, op. 95
Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Allegro con brio
Allegretto ma non troppo
Allegro assai vivace ma serioso
Larghetto espressivo - allegretto agitato

Mary Wang, violin I/violon I · Faran James, violin II/violon II ·
Madeleine Germain, viola/alto · Guillaume Saucier, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Monday, March 25, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 25 mars 1991
à 20 h

Katherine Palyga, violin/violon
Peter Sullivan, trombone/euphonium
James Sommerville, french horn, tenor tuba/cor, tuba ténor
Paul Helmer, piano
Eugene Plawutsky, piano
with/avec **Vivian Lee, trombone**
Kathy Turnock, euphonium
Pierre Beaudry, bass trombone/trombone basse
Dennis Miller, tuba
Nicholas Atkinson, tuba

SONATA NO. 1 IN G FOR SOLO VIOLIN, BMV 1001 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Sonate n° 1 pour violon seul, BMV 1001
Sicliano
Presto
Katherine Palyga, violin/violon

BALLADE — Frank Martin (1890-1974)
Peter Sullivan, trombone · Paul Helmer, piano

SONATA IN E-FLAT, OP. 18 — Richard Strauss (1864-1949)
Sonate en mi bémol, op. 18
Finale
Katherine Palyga, violin/violon · Paul Helmer, piano

ADAGIO, BMV 627 — Johann Sebastian Bach
arr. P. Beaudry

SONATA ALLEGRO — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
from *Symphony No. 3* — arr. H. Steimer
extrait de la 3e symphonie
Peter Sullivan, trombone · Vivian Lee, trombone ·
Pierre Breaudry, bass trombone/trombone basse · Dennis Miller, tuba

INTERMISSION

SONATINE — J. Castérède
Peter Sullivan, trombone · Paul Helmer, piano

ANDANTE FOR HORN AND PIANO — Richard Strauss
Andante pour cor et piano
James Sommerville, horn/cor · Eugene Plawutsky, piano

CAPRICE NO. 9 — Nicolò Paganini (1782-1840)
Katherine Palyga, violin/violon

FUGUE IN G MINOR, BMV 1001 — Johann Sebastian Bach
Fugue en sol mineur, BMV 1001 — arr. P. Beaudry

OVERTURE TO "LA TRAVIATA" — Guiseppe Verdi (1813-1901)
arr. M. Eastep

LANGSAM — Gustav Mahler (1860-1911)
from the Third Symphony/*extrait de la 3e symphonie* — arr. W. Runyan

PAVANE — Tielman Susato (c. 1500 -c.1561)
arr. T. Griffith

Peter Sullivan · Vivian Lee · Pierre Beaudry · Dennis Miller ·
James Sommerville · Kathy Turnock · Nicholas Atkinson

BIOGRAPHIES

Katherine Palyga

A native of Saskatchewan, Katherine Palyga went on to study at Indiana University and the Juilliard School of Music. She is presently a member of the first violins of the Orchestre symphonique de Montréal. As soloist, she has performed with the Calgary Philharmonic, the Regina Symphony and the Orchestre symphonique de Montréal.

Native de Saskatchewan, Katherine Palyga a fait ses études à l'Université d'Indiana et à la «Juilliard School of Music». Elle fait présentement partie de la section des premiers violons à l'Orchestre symphonique de Montréal et poursuit une carrière active en tant que soliste.

Peter Sullivan

Principal Trombone of the Orchestre symphonique de Montréal, Mr. Sullivan has been with the orchestra since 1985. He is on staff at the Faculty of Music at McGill University.

Trombone solo de l'Orchestre symphonique de Montréal, Peter Sullivan enseigne à la Faculté de musique de l'Université McGill.

James Sommerville

Internationally acclaimed soloist, Mr. Sommerville joined the Orchestre symphonique de Montréal as Associate Principal Horn in 1986. He is currently on staff at the Faculty of Music at McGill University.

James Sommerville est cor solo associé à l'Orchestre symphonique de Montréal depuis 1986. Il est très en demande comme soliste et il enseigne à la Faculté de musique de l'Université McGill.



McGill University

In Memoriam

MARGARET KALIL

1924-1991

Tuesday
March 26, 1991
12:30 p.m. University Chapel

PRELUDE String Trio

INTRODUCTION John Rea
Dean, Faculty of Music

INTERLUDE Cappella Nuova
Kyrie dir. Fred Stoltzfus
(from the *Mass for Double Choir* by Frank Martin)

TRIBUTES Prof. Jan Simons
Ms Judith Lechter

INTERLUDE Cappella Nuova
Agnes Dei
(from the *Mass for Double Choir*, Frank Martin)

CLOSING REMARKS

POSTLUDE

No man is an island, entire of itself; everyman is a piece of the continent, a part of the main...Any man's death dismisses me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee.

John Donne

Cappella Nuova
Fred Stoltzfus, director

Soprano
Teresa van der Hoeven
Pamela Reimer
Maureen Pecknold
Martine Whiting

Alto
Erin Thrall
Joy Anne Murphy
Daniel Taylor
Alison Grant

Tenor
Benjamin Butterfield
Marcel de Hêtre
Robert Torr
Marc Ouellette

Bass
Nigel Smith
Octavio Ruiz
Marc Couroux
Alistair McRae
Bremner Duthie

BIBLIOTECA DE COLECȚII BOTOȘANI
COLECȚIA

POLLACK HALL
SALLE DE CONCERT POLLACK

555 Sherbrooke St. West · 555, rue Sherbrooke ouest · Métro McGill · 398-4547

Thursday, March 28, 1991
5:00 p.m.

Le jeudi 28 mars 1991
à 17 h

Two Piano Ensembles/*Ensembles de deux pianos*

Ken Woodman, director/directeur

CONCERTO FOR TWO KEYBOARDS IN C MINOR — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
1st movement/1e mouvement: Allegro
Susanne Murphy, Michèle Raffaele
class of/classe d'Elizabeth Dawson

SONATA IN D MAJOR FOR 2 PIANOS — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Sonate en ré majeur pour 2 pianos
2nd movement/2e mouvement: Andante
3rd movement/3e mouvement: Allegro molto
Jolan Kovacs, Samantha Maislin

VON JOSEPH HAYDN, OP. 56B (1833-1897)

Sherry Elias, Stephen Targett
class of/classe de Kenneth Woodman

CONCERTINO IN A MINOR, OP. 94 — Dmitri Shostakovich
Concertino en la mineur, op. 94 (b. 1906)
Adagio - Allegretto

Soo Moon, Karen Song
class of/classe de Luba Zuk

ANDANTE UND VARIATIONEN, OP. 46 — Robert Schumann
(1810-1856)

Lucia-Suzanne Smith, Tania Koleoglu-Tashdjian
class of/classe d'Esther Master

SONATA FOR TWO PIANOS/*Sonate pour deux pianos* (1953) — Francis Poulenc
(1899-1963)
1st movement/1e mouvement:
Prologue: Extrêmement lent et calme
2nd movement/2e mouvement: Allegro molto

Renée Geoffrion, Lisa Langelier
class of/classe de Tom Plaunt

SCENAS INFANTIS — Octavio Pinto
(1890-1950)
1. Corre, Corre
2. Roda, Roda
3. Marcha, Soldadinho
4. Dorme, Nene
5. Salta, Salta

Paul Frehner, James Higgins
students of/élèves d'Elizabeth Dawson

POLYMUSICAL

SÉRIE DE CONCERT POLLACK

Salle Pollack, 555, rue Sherbrooke ouest, Métro McGill (1966 Hall)
Montréal, Québec
H3A 1B9

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Thursday, March 28, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 28 mars 1991
à 20 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre

Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

STRING TRIO IN C MINOR Ludwig van Beethoven
Op. 9, No. 3 (1770-1827)
Trio à cordes en do mineur, op. 9, no. 3
Allegro con spirito
Adagio con espressione
Scherzo: Allegro molto e vivace
Finale: Presto

Kirsty Money, violin/violon · Aude Wagnière, viola/alto ·
Adriana Barton, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

TRIO FOR FLUTE, VIOLA Albert Roussel
AND CELLO, OP. 40 (1853-1904)
Trio pour flûte, alto et violoncelle, op. 40
Allegro grazioso
Andante
Allegro ma non troppo

Nancy Hennen, flute/flûte · Alexandra Fekete, viola/alto ·
Anne Hunter, cello/violoncelle
class of/classe de Antonio Lysy and/et Heather Howes

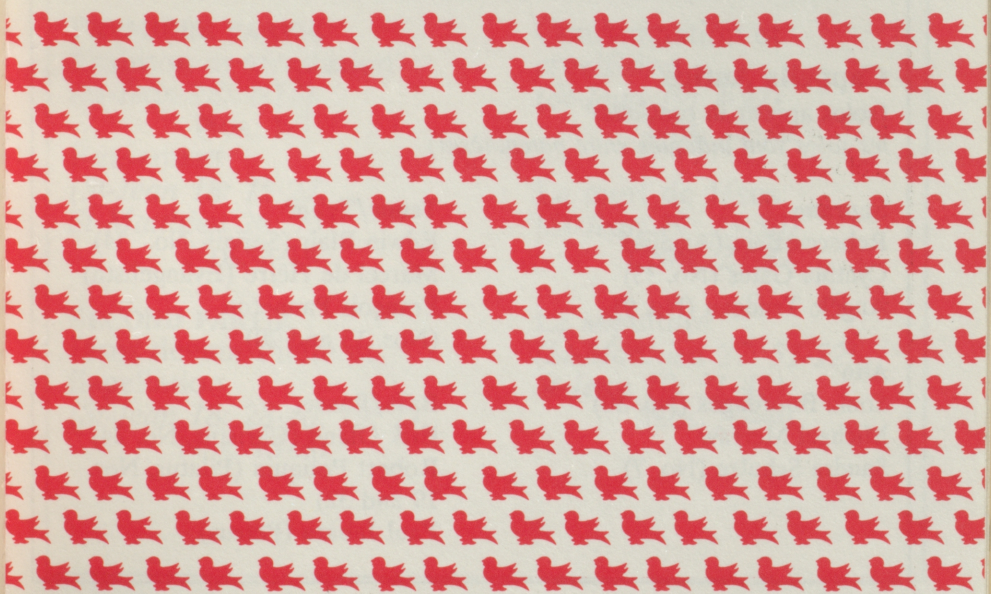
INTERMISSION

STRING QUARTET IN A MINOR, Johannes Brahms
OP. 51, NO. 2 (1833-1897)
Quatuor à cordes en la mineur, op. 51, n° 2
Allegro non troppo
Andante moderato
Quasi minuetto, moderato
Finale: Allegro non assai

Nathalie Bonin, violin I/violon I · Angélique Duguay,
violin II/violon II · Vanessa Goymour, viola/alto ·
Paul McCulloch, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Friday, March 29, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 29 mars 1991
à 20 h

JOHANNES PASSION

Joshua Rifkin, guest conductor/chef invité

McGill XVIIIth Century Philharmonia
La Philharmonie du XVIII^{e} siècle de McGill

Douglas McNabney and/et Chantal Rémillard, co-directors/co-directeurs

Cappella Antica

Allan Fast, director/directeur

Cappella Antica
(solos appear in brackets/
les solos sont indiqués entre parenthèses)

Soprano
Rebecca Bain (Ancilla)
Cynthia Gates (No. 35)
Angèle Trudeau (No. 9)

Alto
Sonia Bourdages (No. 30)
Michael Merraw
Sandra Schulze (No. 7)

Tenor/Ténor
Edwin Blair (Servus, No. 34)
Marcel de Hêtre (Evangelista)
François Panneton
(Nos. 13 and 20)

Bass/Basse
Erik Oland (Christus, No. 24)
Robert Poliquin (Pilatus, Nos. 19 and 32)
Paul Jabara (Petrus)

JOHANNES PASSION, BWV 245
(St. John Passion)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

PART ONE

Betrayal and Capture
(St. John 18: 1-14)
Nos. 1 to 7

Denial
(St. John 18: 15-27, St. Matthew 26: 75)
Nos. 8 to 14

PART TWO

Interrogation and Flagellation
(St. John 18: 28-40; 19: 1)
Nos. 15 to 20

Condemnation and Crucifixion
(St. John 19: 2-22)
Nos. 21 to 26

The Death of Jesus
(St. John 19: 23-30)
Nos. 27 to 32

Burial
(St. Matthew 27: 51-52; St. John 19: 31-42)
Nos. 33 to 40

JOHANNES PASSION, BWV 245
(La Passion selon Saint-Jean)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

PREMIÈRE PARTIE

Trahison et arrestation
(St-Jean 18: 1-14)
Nos. 1-7

Reniement
(St-Jean 18: 15-27, St-Matthieu 26: 75)
Nos. 8-14

SECOND PARTIE

Jésus devant Pilate et flagellation
(St-Jean 18: 28-40; 19: 1)
Nos. 15-20

Condamnation et crucifixion
(St-Jean 19: 2-22)
Nos. 21-26

La mort de Jésus
(St-Jean 19: 23-30)
Nos. 27-32

La sépulture
(St-Matthieu 27: 51-52; St-Jean 19: 31-42)
Nos. 33-40

St. John Passion
Johann Sebastian Bach

The development of the Passion as a musical genre is reflected by changes that occurred in Christian theology through the centuries, and their effects upon the history of music. As early as the fourth century, it was a common practise during Palm Sunday and Holy Week for clergy to intone the story of the life of Christ. A pivotal development in the evolution of the Passion as a distinct genre occurred in the ninth century, with the distribution of the story as told in the Gospels across four separate roles, again sung by clergy: the narrator; Christ; the sayings of such figures as Pilate, Peter, the High Priest; and the responses and exclamations of the people. This became a universal practise by the middle of the 13th century, and, as time progressed, each role became more musically defined and distinct.

By 1700, the Passion had absorbed the influence of a diverse number of musical genres. In addition to the Evangelist, the roles of Jesus, Peter, Pilate and other individuals were sung by solo voices. The post-Reformation Lutheran tradition had retained the use of *turbae* choruses (representing the exclamations of the crowds), and added chorales to allow the congregation to directly participate in singing. Recitative, aria and arioso were borrowed from Italian opera, creating more dramatic and varied expressive possibilities for the soloists. As the role of the instrumental accompaniment became more involved, elements of concerto form, particularly *ritornello* technique, were also added.

In the seventeenth century, Leipzig had little familiarity with this 'modern' Passion--from Pre-Reformation years, the story of Christ was told on Good Friday, with the Evangelist's narrative set in plainsong recitative interspersed with four-part choral settings of portions of the text. It was not until 1721, under Kuhnau, that a 'modern' passion was first heard in that city. The *St. John Passion* is the first large-scale work Bach wrote for his activities as Cantor of Leipzig. Possibly composed in Cothen during the winter of 1722-23, it received its first performance on Good Friday, 1724.

The *St. John Passion* is divided into two parts, between which a sermon could be delivered. Part I chronicles Christ's betrayal, arrest, and Peter's denial of Jesus; part II portrays the trial and crucifixion. The texts Bach chose for the *St. John Passion* came from both sacred and secular sources, carefully chosen to demonstrate the mystical humanism of Lutheran faith, a dualism based upon the spiritual versus human condition. The main narrative of the *Passion* consists of the entire 18th and 19th chapters of the *Gospel according to St. John*, with Bach's addition of two passages from *St. Matthew's Gospel* (26:75 *"And Peter remembered the words of Jesus..."* and 27:51 *"And behold, the veil of the temple was rent in twain..."*). This narration is done in declamatory recitative by the Evangelist, a tenor soloist. Other individuals in the *Passion* story (Christ, Peter, Pilate, etc.) also have solo parts--their arias and ariosos are reactions to the events which have occurred. To create moments of reflection and introspection in the *Passion*, Bach added fourteen chorales, specifically chosen for their meditative qualities. The *turbae* choruses (essentially responses of the crowd to the events taking place), are particularly wild and passionate--they create an effect that has been described by Geiringer as "a weird picture of human masses gone out of control."

An indication of Bach's careful construction of the *St. John Passion* is present in the relationships between recitative, aria, and arioso, and the large scale choruses, *turbae* choruses, and the chorales. Wilfred Mellers summarises:

> Since the passion in Bach's *St. John Passion* is the human joy and suffering in our pilgrimage on earth as well as Christ's sacrifice, it is logical that the heart of the experience should be in recitative. The arias, on the other hand, are... lyrical reflections on what has occurred in the recitative and narrative or dramatic choruses. Arioso effects transitions between the mundane and the divine. Jesus habitually sings in arioso--speech, heightened to lyricism. Just as recitative evokes the immediacy of

> the personal life,so short, naturalistic outbursts of the *turba* are the public life in immediate action. The large-scale polyphonic choruses, on the other hand, present the experience of mankind; while the third type of chorus, the originally congregational chorales--remains outside the historical context, being meditations here and now.

The main secular source for the *St. John Passion* is Barthold Heinrich Brockes' rhymed poem *Der fur die Sunde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelien in gebundener Reder vorgestellt*, an immensely popular text that had been set to music by composers like Keiser, Telemann, Handel and Mattheson. Bach selected twelve lyrical stanzas from the poem--these became the material for the arias, ariosos, and the two large outer choruses. The texts *Von den Stricken meiner Sunden* (11), *Eilt, ihr angefochtnen Seelen* (48), *Mein teurer Heiland* (60), *Mein Herz, in dem die ganze Welt* (62), *Zerfleisse, mein Herze, in Fluten der Zahren* (63), and the final chorus *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine* are all based upon Brockes' work, but Bach extensively revised and rewrote these stanzas to enhance their effectiveness. The arias contain much of Bach's most impressive writing in the *Passion*; for example, the bass aria with chorus *Eilt, ihr angefochtnen Seelen* (48) is one of the works' intensely dramatic moments--the soloist urges the excited crowd to seek its salvation at Golgotha.

The choice of Peter (through the *St. Matthew* text) as the subsidiary hero had an important significance for Bach--of all the disciples, Peter was the most human, and therefore, fallible. Particularly moving is Peter's aria of remorse *Ach, mein Sinn* (19), preceded by the recitative *Er leugnete aber und sprach,* which reveals Peter's weeping through extended chromatic melismas in its concluding arioso section. Essentially, he represents humanity and the human condition. Wilfred Mellers explains:

> So a pattern has been established, the implications of which will become fully apparent only when, in Part II, the Passion of Jesus is experience as a parallel to the smaller passion of Peter. For Peter is tempted to deny his God, and falls. Jesus labours under similar stresses and is also tempted. This makes him one with Peter (whose human weaknesses Jesus loved), though he is also more than Peter, and remains unfallen.

Musical symbolism in the *St. John Passion* manifests itself on many levels. The opening chorus *Herr, unser Herrscher,* is a large ternary *da capo* movement built on an ostinato bass that contains subtle references to the gentle swaying of the crowd in its 16th note figure. The slow, ostinato bass line is almost hypnotic in its heartbeat-like effect. The choruses' entry after the eighteen-bar prelude is reminiscent of an angry *turba* mob. When the words speak of Christ's humiliation (*Zeig uns durch deine Passion*), the orchestral texture thickens to sequences of first inversion chords. The *da capo aria* form of this chorus creates its cyclical effect--the middle section, instead of containing contrasting material, simply develops the ideas presented in the first section.

Much has been written of Bach's musico-theological intent in the *St. John Passion*. Friedrich Smend's 1926 study reveals some astonishing symmetries in the work, both structurally and harmonically. The chorale *Durch dein Gefangnis, Gottes Sohn, ist uns die Freheit kommen* (40) is the heart of the *Passion*, the essence of its meaning. Symmetrically arranged on either side of this chorale are choruses with either the same, or a very similar musical character (38 and 42; 36 and 44, etc.). This chiastic structure also extends to the large-scale tonal plan of the *Passion*. There are nine basic key areas that are arranged in the following pattern: flat, sharp, natural, flat, || sharp,|| flat, natural, sharp, flat. This forms a complex array of musical 'signs', with the sharps ('crosses' in German) each functioning as an axis of symmetry, each representing a significant event in the *Passion*. Karl Geiringer comments:

> ...the deeply religious composer may have found satisfaction in the thought that works in chiastic form have their visual equivalents in the structure of a cross, with two

corresponding side-arms emerging from a middle beam, or in that of a church with wide transepts flanking a central nave. Such correlations seemed quite natural to Baroque artists and Bach was in this respect a true son of his time.

Bach performed his *St. John Passion* at least four times in Leipzig, with alterations made for each performance. These changes were sometimes made for the sake of improvement, or to adapt to changing circumstances. Tonight's performance is based upon Mr. Rifkin's research into the last version of the *St. John Passion* that Bach directed, and the vocal and instrumental forces used for that presentation.

Paul Dingle

Notes sur le répertoire

La Passion selon St-Jean
Johann Sebastian Bach

Le développement de la passion comme genre musical reflète l'évolution de la théologie chrétienne au fil des siècles et son influence sur l'histoire de la musique. Dès le quatrième siècle, cantiller l'histoire de la vie du Christ le dimanche des Rameaux et pendant la semaine sainte est une pratique courante pour le clergé. Le neuvième siècle marque un tournant dans l'évolution du genre : l'histoire de Jésus relatée dans les Évangiles est désormais répartie en rôles distincts que se partagent les membres du clergé : au texte du narrateur, s'ajoutent les paroles du Christ, les propos de Pilate, de Pierre et du Grand-prêtre ainsi que les réponses et les exclamations de la foule. Vers le milieu du treizième siècle, cette pratique se généralise et, avec le temps, chaque rôle se définit et acquiert ses caractéristiques musicales propres.

Au début du dix-huitième siècle, la passion a déjà assimilé bon nombre de genres musicaux. Outre le rôle de l'Évangéliste, les rôles de Jésus, de Pierre, de Pilate et d'autres personnages sont désormais confiés à des solistes. Après la Réforme, la tradition luthérienne retient l'utilisation des choeurs *turbae* (qui représentent les exclamations de la foule) et ajoute des chorals pour permettre à la congrégation de participer directement à la liturgie. Les récitatifs, les airs et les ariosos empruntés à l'opéra italien multiplient les possibilités d'expression dramatique des solistes. Avec le développement du rôle de l'accompagnement, on note l'addition de formes tirées du concerto et notamment le *ritornello*.

Au dix-septième siècle, à Leipzig, on ne connaît pour ainsi dire pas la passion «moderne» -- suivant une tradition plus vieille que la Réforme, l'histoire du Christ est relatée le Vendredi saint par l'Évangéliste dont la narration est étayée par un récitatif en plain-chant entrecoupé de chorals qui sont des extraits du texte harmonisés pour quatre voix. Ce n'est qu'en 1721, sous la direction de Kuhnau, que les habitants de Leipzig entendent pour la première fois une passion moderne. La *Passion selon saint Jean* est la première oeuvre importante que Bach fait jouer dans le cadre de ses nouvelles fonctions de Cantor. Peut-être déjà composée à Cothen, elle est interprétée pour la première fois le Vendredi saint 1724.

La *Passion selon saint Jean* est divisée en deux parties entre lesquelles l'officiant peut prononcer un sermon. La première partie relate la trahison de Judas et l'arrestation de Jésus; la seconde raconte le jugement de Jésus et la crucifixion. C'est de sources profanes autant que religieuses que Bach tire les textes qu'il retient pour sa passion, soucieux avant tout d'illustrer l'humanisme mystique de la foi luthérienne, ce dualisme qui privilégie les dimensions humaine et spirituelle du chrétien. L'essentiel du texte de la *Passion* réunit les chapitres 18 et 19 de l'Évangile *selon saint Jean*, auxquels Bach a ajouté deux passages de l'Évangile *selon saint Mathieu* (26 : 75 «Et Pierre se souvint de la parole que Jésus avait dite...» et 27 : 51 «Et voilà que le voile du Sanctuaire se déchira en deux...» La narration prend la forme d'un récitatif déclamatoire confié à l'Évangéliste, un ténor. Les voix d'autres personnages du récit de la *Passion* (le Christ, Pierre, Pilate, etc.) sont confiées à différents solistes --leurs arias et leurs ariosos relatant les réactions aux événements qui se sont produits. Souhaitant réserver à la congrégation des moments de réflexion et d'introspection, Bach insère dans la *Passion* 14 chorals

choisis spécifiquement pour leur caractère méditatif. Les choeurs *turbae* (qui illustrent essentiellement les réactions de la foule aux événements qui se déroulent) sont d'une véhémence et d'une violence rares -- ils créent un effet que Geiringer a décrit comme «le tableau bizarre de masses humaines en délire».

Les rapports qui lient les récitatifs, les arias et les ariosos aux grands choeurs, aux choeurs *turbae* et aux chorals témoignent de la construction méticuleuse de la *Passion selon saint Jean*. À ce sujet, Wilfred Mellers déclare :

> Étant donné que la passion qui anime la *Passion selon saint Jean* de Bach est à la fois la joie et la souffrance qui marquent notre pèlerinage sur terre et le sacrifice du Christ, il est logique que l'expérience s'exprime pour l'essentiel dans le récitatif. Les arias, en revanche, sont... les réflexions lyriques sur les événements évoqués dans la narration, les récitatifs ou les choeurs dramatiques. Quant aux ariosos, ils marquent la transition entre le divin et le temporel. Jésus, par exemple, s'exprime habituellement dans des ariosos -- propos déclamés ponctués d'envolées lyriques. Tout comme le récitatif évoque l'intimité de la vie personnelle, si brève, les explosions profondément humaines de la *turba* illustrent la vie publique saisie sur le moment. Les imposants choeurs polyphoniques, par contre, reflètent l'expérience de l'humanité; enfin, un troisième type de choeur - à l'origine, les chorales de la congrégation -- se tient en dehors du contexte historique, prétexte çà et là à des méditations.

Pour le texte profane, Bach retient le poème de Barthold Heinrich Brocke, *Der für die Sunde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelien in gebundener Reder vorgestellt*, un ouvrage qui jouit d'une immense popularité et qui a inspiré de nombreux compositeurs dont Keiser, Telemann, Haendel et Mattheson. Il en extrait douze strophes lyriques pour les arias, les ariosos et les deux importants choeurs qui encadrent l'oeuvre. Les textes *Von den Stricken meiner Sunden* (11), *Eilt, ihr angefochtnen Seelen* (48), *Mein teurer Heiland* (60), *Mein Herz, in dem die ganze Welt* (62), *Zerfleisse, mein Herze, in Fluten der Zahren* (63), ainsi que le choeur final *Rut wohl,ihr heiligen Gebeine* s'inspirent tous de l'oeuvre de Brocke, mais Bach remanie et refond ces strophes pour mieux souligner leur intensité dramatique. C'est dans les airs que l'on retrouve l'écriture la plus poignante de Bach dans la *Passion*; ainsi, l'air pour basse avec choeur *Eilt, ihr angefochtnen Seelen* (48) marque un des moments les plus déchirants de la *Passion* -- le soliste incite la foule en délire à trouver le salut au Golgotha.

Le choix de Pierre (par le biais du texte de saint Mathieu) comme héros secondaire revêt une signification importante pour Bach -- de tous les disciples, Pierre est le plus humain et par conséquent le plus faillible. À ce sujet, l'aria du remords de Pierre, *Ach, mein Sinn* (19) précédée du récitatif *Er leugnete aber und sprach,* est particulièrement émouvante, traduisant les larmes de Pierre dans le mélisme chromatique prolongé de l'arioso sur lequel elle s'achève. Essentiellement, Pierre représente ici l'humanité et la condition humaine ou, comme le remarque Wilfred Mellers :

> (Bach) a ainsi mis en place un schéma dont les répercussions ne seront parfaitement claires que dans la deuxième partie où la passion de Jésus apparaît comme une expérience parallèle à la passion secondaire de Pierre. Pierre, tenté de renier son dieu, succombe à la tentation. Jésus connaît lui aussi les mêmes affres et la tentation, ce qui le rapproche de Pierre (dont il aime bien les faiblesses), mais plus fort en cela que son disciple, il ne succombe pas.

Dans la *Passion selon saint Jean*, le symbolisme musical revêt différentes formes. Le choeur *Herr, unser Herrscher* sur lequel s'ouvre l'oeuvre est un mouvement ternaire da capo aux proportions imposantes qui repose sur une basse obstinée évoquant

discrètement le balancement de la foule avec ses doubles-croches. La ligne de la basse obstinée suggérant les pulsations cardiaques a un caractère quasi hypnotique. L'entrée du choeur après une introduction de 18 mesures rappelle une foule (*turba*) en délire. Quand le texte fait allusion à l'humiliation du Christ (*Zeig und durch deine Passion*), la structure orchestrale s'étoffe des premiers accords renversés. La forme *aria da capo* de ce choeur crée un effet cyclique -- la section médiane, au lieu de proposer un matériel contrastant, ne fait que développer les idées présentées dans la première section.

Les intentions musicales et théologiques de Bach qui sous-tendent la *Passion selon Jean* ont fait couler beaucoup d'encre. Dans une étude de 1926, Friedrich Smend fait apparaître des symétries étonnantes dans l'oeuvre, tant sur le plan de la structure que sur celui des harmonies. Le choral *Durch dein Gefaengnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen* (40) est le coeur de la *Passion*, la quintessence même de l'oeuvre. Disposés symétriquement de part et d'autre de ce choral, on trouve des choeurs dont le caractère musical est sinon identique, du moins très similaire (38 et 42, 36 et 44, etc.). Cette structure qui s'articule autour d'un chiasme se retrouve également dans le plan tonal d'ensemble de la *Passion*. On y compte neuf champs de tons disposés comme suit : bémol, dièse, naturel, bémol || dièse || bémol, naturel, dièse, bémol. Cette structure forme un réseau complexe de «signes» musicaux, les dièses («croix» en allemand) fonctionnant comme des axes de symétrie et chacun représentant un événement important de la *Passion*. A ce sujet, Karl Geiringer fait remarquer :

> ...il se peut que le compositeur profondément religieux qu'était Bach ait été sensible au fait que les oeuvres dont la forme évoque le chiasme trouvent un équivalent visuel dans la croix dont les deux bras s'étendent de part et d'autre d'une poutre médiane ou encore dans une église dont les larges transepts coupent la nef centrale. Les artistes baroques établissent spontanément des corrélations de ce genre et, en ce sens, Bach est fidèle à son époque.

Bach donne la *Passion selon saint Jean* à au moins quatre reprises à Leipzig, y apportant chaque fois des modifications. Si ces changements ont parfois pour but d'améliorer l'oeuvre, ils servent également à l'adapter à des circonstances différentes. La version jouée ce soir est le fruit des recherches de M. Rifkin sur la dernière version de la *Passion selon saint Jean* que Bach a dirigée et sur les effectifs vocaux et instrumentaux auxquels il avait alors fait appel.

Paul Dingle

McGill XVIIIth Century Philharmonia
Philharmonie du XVIII^{e} siècle de McGill

Violin I/Violon I
Chantal Rémillard
Maya Deforest
Angélique Duguay

Violin II/Violon II
Cory Balzer
Sandy Baron

Viola/Alto
Douglas McNabney
Heather Heron

Viola da Gamba
Betsy MacMillan

Continuo
Mhairi Thomson, cello/violoncelle
James Testi, violone/bass
Hank Knox, organ/orgue

Flute/Flûte
Kate Herzberg
Thoth Harris

Oboe/Hautbois
Réjean Mongeau
Bruce Haynes

Conductor/Chef
Joshua Rifkin

This concert is presented as a component of course number 243-488-30.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-488-30.

Joshua Rifkin

Joshua Rifkin's performances and recordings as conductor, pianist and harpsichordist have stirred excitement in the U.S., Europe, Japan and Australia. He enjoys equally widespread acclaim for his contributions to musical scholarship and his recently presented papers on Bach and Josquin in Germany and Britain. Although specially associated with Bach, Mr. Rifkin has not limited his interests to one composer or era. His recent appearances range from playing Scott Joplin in a nationally televised concert at the White House to conducting the San Francisco and St. Louis Symphonies, the St. Paul, English and Scottish Chamber Orchestras, and the Victorian State Orchestra of Melbourne in music extending from the Bach family and Mozart to Stravinsky and Kurt Weill. Most recently, Mr. Rifkin conducted Haydn's "Cecilia" Mass at Basel in the first modern performance to restore the composer's original forces. Among Mr. Rifkin's recent recordings is his series of Bach cantatas with the Bach Ensemble for L'Oiseau Lyre where the latest disc will appear in the spring of 1990, Handel Organ Concertos with Peter Hurford and the Concertgebouw Chamber Orchestra, and a BBC TV special devoted to the Brazilian composer Ernesto Nazareth - produced in conjunction with his recent album of rags and tangos for Decca.

Les concerts et les enregistrements de Joshua Rifkin comme chef d'orchestre, pianiste et claveciniste ont suscité beaucoup d'enthousiasme aux États-Unis, en Europe, au Japon et en Australie. Il jouit d'une réputation d'égale importance pour son apport à la recherche musicale et il a récemment présenté des communications sur Bach et Josquin des Prés en Allemagne et en Grande-Bretagne. Même s'il a des affinités toutes particulières pour Bach, Joshua Rifkin n'a pas limité ses champs d'intérêt à un seul compositeur ni à une seule époque. Il a en effet récemment interprété du Scott Joplin lors d'un concert à la Maison Blanche retransmis à la télévision nationale; il a dirigé les orchestres symphoniques de San Francisco et de St-Louis, les orchestres de chambre de St-Paul, d'Angleterre et d'Écosse ainsi que le «Victorian State Orchestra» de Melbourne qui a interprété des oeuvres allant de la famille Bach et Mozart à Stravinsky et à Kurt Weill. Plus récemment, M. Rifkin a dirigé la messe Cécilia de Haydn à Basle dans la première interprétation moderne visant à rétablir les forces originales du compositeur. Parmi les derniers enregistrements de M. Rifkin, mentionnons sa série de cantates de Bach avec l'ensemble Bach pour l'Oiseau Lyre dont le dernier disque doit paraître au printemps 1991, les concertos pour orgue de Haendel avec Peter Hurford et le «Concertgebow Chamber Orchestra», et une émission spéciale à la télévision de la BBC consacrée au compositeur brésilien Ernesto Nazareth, produite de concert avec son récent microsillon de rags et de tangos pour Decca.

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, April 2, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 2 avril 1991
à 20 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre

Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

STRING QUARTET NO. 2 Ludwig van Beethoven
IN G MAJOR, OP. 18, NO. 2 (1770-1827)
Quatuor à cordes le 2e en sol majeur, op. 18, no. 2
Allegro
Adagio cantabile
Scherzo: Allegro
Allegro molto quasi presto

Suzanne Labbé, violin I/violon I · Angela Luchkow violin II/ violon II · Claire Heggie, viola/alto · Shirley Wright, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

QUINTET, OP. 39 (1924) Sergei Prokoviev
Tema: moderato/variations (1891-1953)
Andante energico
Allegro sostenuto, ma con brio
Adagio pesante
Allegro precipitato, ma non troppo presto
Andantino

Jennifer Weeks, oboe/hautbois · Mark Pihowich, clarinet/clarinette · Nadia Francavilla, violin/violon · Alexandra Fekete, viola/alto · James Testi, double bass/contrebasse
class of/classe de Marc Laberge and/et Marcel Saint-Cyr

INTERMISSION

STRING QUARTET NO. 15 Ludwig van Beethoven
IN A MINOR, OP. 132
Quatuor à cordes le 15e en la mineur, op. 132
Assai sostenuto - Allegro
Allegro ma non tanto
Molto adagio
Alla marcia, assai vivace
Allegro appasionato

Emlyn Ngai, violin I/violon I · Steven Larson, violin II/violon II · Stéphane Lauzon, viola/alto · Mary Stein, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, April, 3, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 3 avril 1991
à 20 h

McGill Women's Chorale
Chorale de femmes de McGill
Kathleen Anderson, director/directrice

The presentation of this concert is a component of course number 243-494-04
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-493-04

THREE RENAISSANCE PIECES
Love Learns by Laughing — Thomas Morley (1557-1623)
Aye Me, Alas, Hey Ho — Thomas Weelkes (1575-1603)
Though Philomela Lost Her Love — Thomas Morley

SONGS — Robert Schumann
(from/extrait de "Gesange für Frauenstimme") (1810-1856)
Die Capelle
In Meeres Mitten
Spruch
Der Wassermann
May Phang, piano

KEEWAYDIN — Harry Freedman (b. 1922)
soloists/solistes : Catherine Scalzo, Nina De Sole, Julie Falkner, Sun-Yi Shin, Amy Pressman, Lara Braitstein

INTERMISSION

ROSEMARY — Randall Thompson (1899-1984)
Chemical Analysis
A Sad Song
A Nonsense Song
To Rosemary
(on methods by which she might become an angel)

SWING, SWING, SWING ! — arr. Kirby Shaw
Boogie Woogie Bugle Boy
Tuxedo Junction
The Joint is Jumpin'
Sentimental Journey
soloist/soliste: Amy Pressman

ALL ABOUT THE BLUES — Carl Strommen

THIS OLD MAN — arr. Robert Chilcott
(King's Singers Choral Series)

SWING DOWN CHARIOT — arr. Mac Huff
soloists/solistes: Catherine Scalzo, Lara Braitstein
May Phang, piano

Soprano I
Annette Betanski +
Cathy Cox
Kristi Coleman
Kathryn Fenton +
Sophie Morin
Amy Pressman
* Catherine Scalzo +
Sun-Yi Shin +
* Rebecca Sydenham
Teresa Tang
Hsiao-Ling Wu +

Soprano II
Shan Shan Chen
* Becky Fletcher
Monique Giaralone +
Valerie Hopkins +
Sophie Lefebvre +
* Sheila McLeod
Soo Moon
May Phang +
Joanne Proft +
Holly Schile
* Cynthia Wright
Dorota Zakrzewska

Alto I
Jennifer Arsenault
Catherine Aznar +
Katherine Campbell
Sonia Checchin
Martha Shui-Fung Chu +
Holly Hauser
Raphaelle Jolicoeur
Natasha Killingbeck
Karine Koroukian
Alison Kranias +
Yuan-Ju Lan
Jennifer Nelson
Heidi Smith
Eun-Young So
* Kim Williams
Sonya Yeung

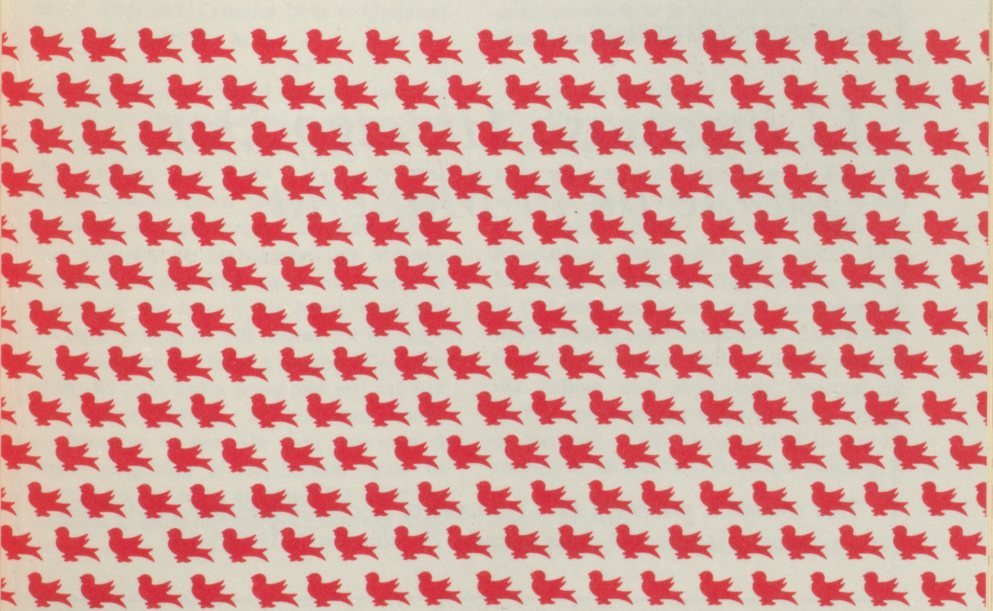
Alto II
Anita Bhadresa
Lara Braitstein
* Lisa Vejby-Christensen
Nina De Sole +
Julie Falkner +
Stephanie Gregoire
Lori-Ann Hall
Betty Piu-Yee Lo
Lissette Matuk
Kristine Miles
Agnieska Roginska
Johanne Trudeau +
Ceicy Tsui

* Marianopolis Student
+ Renaissance Pieces

Librarian: Catherine Aznar

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, April 3, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 3 avril 1991
à 20 h

Medieval and Renaissance Workshop/*Atelier de musique médiévale et renaissance*

Jean-Pierre Noiseux,
director/*directeur*
presents/*présente*

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha

This concert is presented as a component of course number 243-985-16.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-16.

PROGRAM NOTES

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616)

In 1605, when Cervantes published the first part of *Don Quixote*, he met with resounding success, not only in his native Spain, but in other countries of Europe (particularly in France where translation and publication of excerpts of his book followed almost immediately).

The second part of *Don Quixote* was published in 1615. Cervantes had to hurry to finish it having heard of the publication of a book by one unknown Avellaneda, printed in Tarragone and bearing the title *Second Tome de l'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*.

Cervantes who has been called Spain's greatest writer was to die the following year. A man of very modest means, he struggled along throughout his life. A prolific writer, he tackled genres as varied as plays, short stories and poetry, crowning his career with *Don Quixote*, the first modern novel.

Don Quixote
Cervantes first introduces the main character of his novel, as an older bachelor in his fifties, a small landowner living modestly in an unidentified village of the Mancha. His name? Quijada?, Quisana or is it Quijana? We do not know for sure.

One day, having started to read tales of chivalry and having become an aficionado of the genre, he started losing sleep over his new interest and soon his sanity too. Following in his heros' footsteps, he decided to become a knight errant. His name will be Don Quixote de la Mancha, his scrawny horse, Rocinante and since no knight is worthy of the title if his heart does not belong to a lady, he will choose for his lady-love a country girl from a nearby village for whom he once had a fancy and will call her Dulcinea del Toboso. All his future deeds, he dedicates to her. He then convinces a farmer neighbour of his, Sancho Panza to become his squire, in exchange for which he promises to grant him the governorship of an island.

Here then are Don Quixote, the dreamer, riding Rocinante and Sancho Panza the realist, riding an ass, both setting off for adventure.

Summary of the Scenes

Los molinos de viento
(The Windmills)
Having briefly introduced himself, Don Quixote soon finds himself facing windmills he mistakes for giants waving their numerous long arms. Shouting insults, he decides to charge them though not without having first commended himself to the lady of his thoughts: Dulcinea del Toboso. His spear gets caught in the wing of one of the windmills that a sudden wind has set in motion. Don Quixote thinking he is under a spell soon finds himself unhorsed.

Discurso de la edad de oro
(Discourse on the golden age)
Having been invited by goat herders to share a meal, Don Quixote gets into a long discourse on the golden age, an era when peace, friendship and harmony reigned and when young maiden did not have to live in fear and distrust of evil men with mean intentions. In his closing remarks, Don Quixote curses his own time and the evil which pervades it and against which the order of the knight errants has been instituted, order of which he is himself one of the most illustrious member.

El yelmo de Mambrino
(The Helmet of Mambrino)
Pursuing his travels, Don Quixote sees afar a rider carrying something shiny on his head, which he figures must be Mambrino's helmet (a magical helmet which Renaud de Montauban won when he killed King Mambrino who was wearing it). The rider is in fact none other than a barber going to a nearby village and the helmet is really a brass basin. Don Quixote decides then to conquer the helmet and accordingly charges the barber who drops the basin and fleas. Proud of his deed, Don Quixote tries to put his trophy on his head but finds it a little big...

Sierra Morena
Don Quixote and Sancho Panza now find

themselves in the mountains of the Sierra Morena. The knight errant decides to emulate Roland the Furious and mostly Amadis of Gaul. As the latter was being ignored by his lady-love Oriana, he had retired to do penance on the Bare Rock, changing his name to Beltenebros. Giving in to his friend's lovesickness, Sancho agrees to bring Dulcinea a letter from Don Quixote, signed "The Knight of the Sad Countenance". At long last, we see our hero express his sadness in a short poem of his own writing.

Music for Sancho Panza
At the beginning of the second part of Cervantes's novel, Sancho is involved in a heavy discussion with his wife Teresa concerning his decision to accompany again Don Quixote and share his adventures. Needless to say, Teresa does not like to see Sancho leave his family on such unreasonable grounds.

La cueva de Montesinos
Don Quixote is being helped down into a cave that bears the name of the hero of a tale of chivalry. Hung by a rope, he does not stay more than a half-hour in the cave. When he is hoisted back up, he is asleep. When awakened, he complains that the delights of this world pass as in a dream. He insists that he has spent at least three days and three nights in the cave and that there, he met Montesinos in person as well as Durandarte (another literary hero). Delight of delights! He claims to have also seen Dulcinea, to have talked to her yet, not only did she not answer him, she also ran away. One guesses that Don Quixote fell asleep at the end of his rope and dreamed everything he talks about.

El Caballero de la Blanca Luna
(The Knight of the White Moon)
Walking on a beach, Don Quixote meets a knighterrant just like him. The Knight of the White Moon is in fact none other than a friend of Don Quixote who disguised himself in the hope to trick him into going home and put an end to his adventure seeking journeys. The knight of the White Moon makes Don Quixote promise that in case he is defeated in his oncoming fight, he will retire in his village for at least a year. Fighting starts and Don Quixote is defeated and left with no choice other than to keep his word.

Muerte de Don Quijote
(Death of Don Quixote)
Back in his village, Don Quixote becomes ill. On his deathbed, as delirium leaves him, he admits having lost his mind. He is no longer Don Quixote de la Mancha; once more, he is Alonso Quixano the Good. Sancho and all his friends would rather see him stay mad but alive...So would we!

Jean-Pierre Noiseux

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Miguel de Cervantes y Saavedra (1547-1616)

Lorsqu'en 1605 Cervantes publie la première partie de son *Don Quijote* le succès est foudroyant, non seulement en Espagne, mais ailleurs en Europe (en France notamment où des extraits sont presque immédiatement traduits et publiés).

La seconde partie fut publiée en 1615. Cervantes dut se hâter d'y mettre la dernière main après avoir eu connaissance d'un livre, imprimé à Tarragone, signé par un obscur Avellaneda, et intitulé *Second Tome de l'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*!

Celui que l'on considère comme le plus grand écrivain de l'Espagne meurt l'année suivante. Pauvre, il dut lutter toute sa vie contre l'adversité. Son oeuvre abondante (pièces de théâtre, nouvelles, poésies) se termine par le premier des romances modernes : *Don Quijote*.

Don Quijote
Au départ, Cervantes nous décrit un vieux garçon, quinquagénaire, petit propriétaire terrien menant un train réduit, habitant un village anonyme de la Manche. Son nom? Quijada, Quinsana ou Quijana, on ne sait trop.

Un jour, il se passionne pour les romans de chevalerie qu'il se met à dévorer jusqu'à en perdre le sommeil et la raison. A l'imitation

des héros de ses livres, il décide de se faire chevalier errant. Il s'appellera Don Quijote de la Mancha, baptisera Rossinante son maigre roussin et, puisqu'il faut une Dame à tout chevalier errant, il choisira une paysane d'un village voisin, pour laquelle il se souvient avoir jadis soupiré, et lui donnera le nom de Dulcinée du Toboso. C'est à elle qu'il dédiera tous ses exploits à venir. Il persuade ensuite un de ses voisins laboureur, Sancho Pança, de devenir son écuyer en lui promettant le gouvernement d'une île.

Voici donc Don Quijote, rêveur, montant Rossinante et Sancho, réaliste, montant un âne, tous deux prêts à l'aventure.

Résumé des tableaux

Los Molinos de Viento
(Les moulins à vent)
Après s'être brièvement présenté, nous retrouvons Don Quijote devant des moulins à vent qu'il croit être des géants aux grands et multiples bras. Il décide de les charger en les invectivant, non sans s'être auparavant recommandé à la dame de ses pensées : Dulcinée du Tobosco. Sa lance se prend dans l'une des ailes d'un des moulins qu'un vent soudain a mise en mouvement. Don Quijote, croyant à un enchantement, se retrouve désarçonné.

Discurso de la edad de oro
(Discours sur l'Age d'or)
Assis avec un groupe de chevriers qui l'ont invité à partager leur repas, Don Quijote se lance dans une longue tirade évoquant l'Age d'or, époque où la paix, l'amitié et la concorde régnaient, et où les jeunes filles pouvaient vivre sans crainte des mauvaises intentions d'autrui. Don Quijote termine son discours en pestant contre son époque où le mal domine et en expliquant que c'est pour protéger les uns contre ce mal que l'ordre des chevaliers errants fut institué, ordre dont il est lui-même l'un des plus illustres représentants.

El yelmo de Mambrino
(L'armet de Mambrin)
Poursuivant ses périgrinations, Don Quijote aperçoit au loin un cavalier portant sur la tête quelque chose de brillant qu'il se persuade être l'armet de Mambrin (heaume enchanté que Renaud de Montauban gagna en tuant le roi Mambrin qui le portrait). En fait, ce cavalier est un barbier se rendant dans un village voisin du sien, et son heaume, un vulgaire plat à barbe en cuivre. Don Quijote décide de conquérir le heaume et se lance tout droit sur le barbier qui laisse tomber son plat et s'enfuit. Tout fier de son trophée, Don Quijote tente de se le mettre sur la tête mais le trouve un peu grand.

Sierra Morena
Don Quijote et Sancho se trouvent dans les montagnes de la Sierra Morena. Notre chevalier errant décide d'y imiter le Roland Furieux et, surtout, Amadis de Gaule. Ce dernier, étant dédaigné de sa dame Oriane, se retira pour faire pénitence en un lieu nommé la Roche-Pauvre, changeant son nom en celui de Beau-Ténébreux. Pendant qu'il exécutera ses folies d'amour, Sancho ira porter une lettre de Don Quijote, signée "Le Chevalier de la Triste Figure," à Dulcinée. Nous voyons enfin notre héros exprimer sa tristesse dans quelques vers de son cru.

Musique pour Sancho Pança
Au début de la seconde partie du roman de Cervantes, Sacho discute fermement avec sa femme Teresa à propos de sa décision de suivre à nouveau Don Quijote dans d'autres aventures. Il va sans dire que Teresa n'aime pas voir Sancho quitter ainsi son foyer pour de si peu raisonnables motifs.

La cueva de Montesinos
(La caverne de Montesinos)
Don Quijote se fait aider à descendre dans une caverne qui porte le nom d'un héros de roman de chevalerie. Attaché au bout d'une corde, il ne demeure pas plus d'une demi-heure dans la caverne. Lorsqu'on le remonte, il est endormi. On le réveille. Il se plaint que les délices de ce monde passent comme dans un songe. Il prétend être resté dans l'abîme au moins trois jours et trois nuits et raconte qu'il a rencontré Montesinos lui-même ainsi que Durandard (autre héros de roman). Entre autres merveilles, il y aurait vu Dulcinée, lui aurait parlé, mais elle ne lui aurait répondu et se serait enfuie.

On devine que Don Quijote s'est endormi au

bout de sa corde et a rêvé tout cela.

El Caballero de la Blanca Luna
(Le Chevalier de la Blanche Lune)
Marchant sur une plage, Don Quijote rencontre un chevalier errant, comme lui. Ce Chevalier de la Blanche Lune n'est en fait qu'un ami de Don Quijote qui s'est maquillé afin d'amener, par russe, Don Quijote à rentrer chez-lui et ne plus courir l'aventure. Il prétend, insulte suprême, que sa dame est plus belle que Dulcinée du Tobosco. Les deux hommes se défient. Le Chevalier de la Blanche Lune fait promettre à Don Quijote que s'il est défait lors du combat qui suivra, il se retirera en son village pour une période d'un an. Le combat s'engage. Don Quijote est défait et n'a d'autre choix que de tenir promesse.

Muerte de Don Quijote
(Mort de Don Quijote)
De retour en son village, Don Quijote tombe malade. A l'article de la mort, il recouvre la raison et admet qu'il a été fou. Il n'est plus Don Quijote de la Mancha; il est redevenu Alonso Quijano le Bon. Sancho et tous ses amis préféreraient qu'il reste fou mais vivant. Nous aussi peut-être...

Jean-Pierre Noiseux

Epitaph/*Epitaphe*

Yace aquí el Hidalgo fuerte
que a tanto estremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco;
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acredito su ventura
morir cuerdo y vivir loco.

Passant, dans ce tombeau gît un homme de marque,
Le vaillant don Quichotte; il fut si valeureux
Que, par ses dignes faits grands et chevalereux,
Sa vie a triomphé de l'invincible Parque.

Ce fier épouvantail avait tant de courage
Qu'à lui les gros géants n'étaient que des moineaux :
Il fit, à son trépas, des miracles nouveaux,
Car, s'il vécut en fol, il mourut homme sage.

Here lies the valiant cavalier
Who never had a sense of fear:
So high his matchless courage rose,
He reckon'd death among his vanquish'd foes.

Wrongs to redress, his sword he drew,
And many caitiff giant slew;
His days of life, though madness stain'd,
In death his sober sense he regain'd.

INTRODUCTION :

- Cavallero de aventuras (instrumental) — Anonyme (XVII^{e} s.)

I. Los molinos de viento

(The Windmills/les moulins à vent)

- ¡Hombres, victoria, victoria! (instrumental) — Francisco Guerrero (1528-1599)

INTERMÈDE :

- Zagaleja de lo verde (instrumental) — Juan Vasquez (c.1510-c.1560)

II - Discurso de la edad de oro

(Discourse on the Golden Age/Discours sur l'Age d'or)

- Crin d'oro crespo (instrumental) — Mateo Flecha, el Joven (c.1530-1604)
- Amor, virtud y nobles pensamientos (vocal) — J. Vasquez

III - El yelmo de Mambrino

(The Helmet of Mambrino/L'armet de mambrin)

- Cavallero de aventuras (instrumental) — Anon., XVII^{e} s.
- ¡Hombres, victoria, victoria! (vocal et instrumental) — F. Guerrero

INTERMÈDE :

- Recuerde el alma dormida (instrumental) — Anon., XVI^{e} s.

IV - Sierra Morena

- En la cumbre, madre (vocal) — Juan Pujol (c.1573-1626)
- Recuerde el alma dormida (instrumental) — Anon., XVII^{e} s.
- Lágrimas del alma (instrumental)
- Lágrimas del alma (vocal et instrumental)

INTERMISSION

(over/verso)

V - Musique pour Sancho Pança *(Music for Sancho Pança)*
- Teresa, Teresaza, Teresona (vocal) — F. Guerrero

VI - La Cueva de Montesinos
(The Cavern of Montesinos/La caverne de Montesinos)
- Di dì in dì vo cangiando (instrumental) — M. Flecha
- ¡O dulce contemplación! (vocal) — J. Vasquez
- Di dì in dì vo cangiando (seconda parte-instr.) — M. Fletcha
- Claros y hermosos ojos (vocal) — F. Guerrero

VII - El Caballero de la Blanca Luna
(The Knight of the White Moon /Le Chevalier de la Blanche Lune)
- Cavallero de aventuras (instr.) — Anon., XVII[e] s.
- ¡Hombres, victoria, victoria! (instr.) — F. Guerrero
- Claros y hermosos ojos (instr.) — F. Guerrero
- ¡Ay, ay, ay, ay, que ravio y muero! (vocal) — J. Vasquez

VIII - Muerte de don Quijote
(The Death of Don Quixote/Mort de Don Quijote)
- Los braços traygos cansados (vocal et instr.) — J. Vasquez
- ¿Con qué la larvaré...? (instr.) — J. Vasquez

FIN

Singers/Voix :
Rebecca Bain (soprano)
Ed Blair (tenor/ténor)
Catherine Hermann (alto)
Martha Renner (soprano)
Leslie Young (bass/basse)

Instruments :
France Beaulieu (recorder/flûte à bec, crumhorn/cromorne)
Angelica Castello (recorder/flûte à bec)
Peter Collins (sakbut/sacqueboute)
Douglas Kirk (cornetto, crumhorn/cromorne)
Jean-Pierre Noiseux (recorder/flûte à bec, crumhorn/comorne)
Shawn Spicer (cornetto)
Michael Thomson (sakbut/saqueboute)
Sylvain Viger (recorder/flûte à bec)
with Sergio Benavente in the role of Don Quixote/
avec Sergio Benavente dans le rôle de Don Quijote

Conception and Direction : Jean-Pierre Noiseux

special thanks to/avec nos remerciements à The Society for Creative Anachronism

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Thursday, April 4, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 4 avril 1991
à 20 h

McGill University Faculty of Music in collaboration with the Royal Norwegian Consulate General */la Faculté de musique de l'université McGill en collaboration avec le Consulat Général du Norvège*

present/*présentent*

McGill University Band
Fanfare universitaire de McGill
Tom Talamantes, director/*directeur*

A Concert Of Norwegian Music/
Un Concert de musique norvégienne

This concert is presented as a component of course number 243-990-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-990-01.

*** FESTIVAL OVERTURE** — Trygve Madsen

BERCEUSE — Edvard Grieg
arr. Tom Skjellum

GAMMAL FABODPSALM — Oskar Lindberg
FRAN DARLANE — arr. Christer Johannesen

*** TOUR DE FORCE MARCH** — Trygve Madsen

FUNERAL MARCH — Edvard Grieg
rescored by Geoffrey Emerson

PEER GYNT SUITE — Edvard Grieg
Morning — arr. Mayhew L. Lacke
Ase's Death
Anitras' Dance
In the Hall of the Mountain King

**** PER SPELMANN** — arr. Trygve Madsen

* North American Premiere/première nord-américaine
** World Premier/première mondiale

The McGill University Band would like to thank the Royal Norwegian Consulate General for donating the music for this concert to the Faculty./ La Fanfare universitaire de McGill remercie sincèrement le Consulat Général de Norvège de leur don de la musique pour le concert de ce soir.

The McGill University Band/
Fanfare universitaire de McGill
Tom Talamantes, director/directeur

Flute/Flûte
Ginzberg, T.
Harris, T.
Prinz, K.
Vantomme, J.
* Williamson, K.

Oboe/Hautbois
De Gonzague, M.
* Tropper, R.

Bassoon/Basson
* Adolph, M.
Mah, P.

Clarinet/Clarinette
Avruskin, V.
Cowan, A.
Lee, L.
Price, L.
Riley, J.
Sheridan, J.
* Smith, E.
Thoman, D.
Winikoff, C.

Saxophone
* Hendrick, J.
Sharpe, J.
Sorenson, B.

Horn/Cor
* Anderson, J.
Campbell, K.
Hodder, C.
Nellis, S.
Nelsen, J.

Trumpet/Trompette
Champion, E.
* Cox, G.
Poulin, R.
Tiller, J.
Van Galen, M.

Trombone
Bartley, J.
Moffitt, C.
* Monette, F.

Euphonium
Nolet, S.

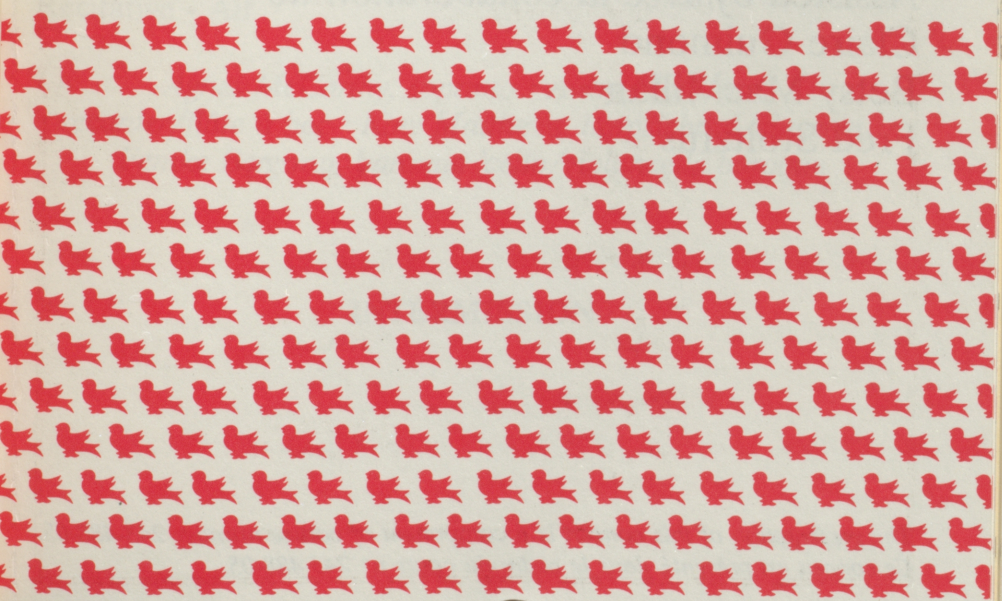
Tuba
Best, D.
* Bovell, C.

Percussion
Blaak, D.
Dim, M.
Jose, S.
Roberts, D.
* Simons, K.

*** Principal players · Premières chaises**

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Thursday, April 4, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 4 avril 1991
à 20 h

Early Music Ensembles
Ensembles de musique ancienne

Hank Knox, director/*directeur*
Assisted by/*avec la collaboration de :*
Claire Guimond
Betsy MacMillan
Fred Stoltzfus

The presentation of this concert is a component of course number 243-488-05.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-488-05.

MAGNIFICAT, FOR 2 SOPRANOS AND CONTINUO

François Couperin
(1668-1733)

Cynthia Gates, soprano · Sonia Bourdages, mezzo-soprano
Paul Jessen, harpsichord/clavecin

"TREMULO SPIRITO"
Hecuba's Lament
(Didone, 1641)

Pier Francesco Cavalli
(1602-1676)

"O CIELO D'AMOR"

Sigismondo D'India
(c1582-c1627)

Michael Meraw, counter-tenor/contre-ténor ·
Paul Jessen, harpsichord/clavecin

"FIGLIO D'ALTE SPERANZE"
Cantata for soprano, recorder and continuo
Cantate pour soprano, flûte à bec et continuo
Recitative - Air
Recitative - Air
Recitative - Air

Georg Frideric Handel
(1685-1759)

Agnes McCarthy, soprano · Avery MacLean,
recorder/flûte à bec · Katy Matthews, harpsichord/clavecin ·
Femke Bergsma, baroque 'cello/violoncelle baroque

INTERMISSION

(over/verso)

"ALL'OMBRA DI SOSPETTO" Antonio Vivaldi
Cantata for soprano, baroque flute and continuo (1678-1741)
Cantate pour soprano, flûte baroque et continuo
Récitatif, All'ombra di sospetto
Air, Avezzo non è il core
Récitatif, O quanti amanti
Air, Mentiti contenti

Patricia Corry, soprano · Thoth Harris, baroque flute/ flûte baroque · Monica Tkaczewski, harpsichord/clavecin

"AMARILLI, MIA BELLA" Giulio Caccini
(*Il nuove musiche*, 1601/2) (c1545-1618)
"I SAW MY LADY WEEP" John Dowland
(1563-1626)

Edward Blair, tenor · Dirk Sion, harpsichord/clavecin

"SE PER FATAL DESTINO" Georg Frideric Handel
Cantata for soprano and continuo (1685-1759)
Recitative - aria
Recitative - aria

Rebecca Bain, soprano · Alison Kranias, harpsichord/clavecin

PETITE FLEUR COINCTE ET JOLYE T. Crecquillon
(c1490-1557)

ROSSIGNOL MON MIGNON G. Boni
(fl. 1580)

MON PÈRE M'A DONNÉ MARY H. Isaac
(c1450-1517)

IL EST BEL ET BON P. Passereau
(1509-1544)

Maureen Pecknold, soprano · Erin Thrall, alto
Patrick Corrigan, tenor/ténor · Bremner Duthie, bass/basse

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Friday, April 5, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 5 avril 1991
à 20 h

Erin Thrall, mezzo-soprano
Bremner Duthie,
bass-baritone/baryton-basse

Patrick Corrigan, tenor/ténor
Maureen Pecknold, soprano
Margot Aldrich, viola/alto
Pamela Reimer, piano

The presentation of this concert is a component of course number 243-475.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-475.

PLEURS D'OR Gabriel Fauré
text/texte : Albert Samain (1845-1924)
Erin Thrall, Bremner Duthie

NUIT D'ÉTOILES Claude Debussy
text/texte : Théodore de Bainville (1862-1918)
"Night of stars, under your veil, your breeze and perfume, I dream of lost loves"

BEAU SOIR *text/texte : Paul Bourget* Claude Debussy
"When the rivers are rosy in the setting sun...a counsel to be happy seems to emanate from things: enjoy life while we are young and the night is beautiful, for as the stream flows to the sea, we too shall go to the tomb."

Erin Thrall

BANALITÉS Francis Poulenc
text/texte : Guillaume Apollinaire (1899-1963)
I. Chanson d'Orkenise
II. Hôtel
III. Fagnes de Wallonie
Erin Thrall

THE CHILDREN'S HOUR Charles Ives
text/texte : Henry Wadsworth Longfellow (1874-1954)
WEST LONDON (A SONNET) text/texte : Matthew Arnold
from/extrait de **"THE SWIMMERS"**
text/texte : Louis Untermeyer
Bremner Duthie

THE K'E from the Chinese 718 B.C. Celius Dougherty
thy fingers make early flowers (b. 1902)
text/texte : e. e. cummings
A MINOR BIRD text/texte : Robert Frost

Erin Thrall

LET US GARLANDS BRING Gerald Finzi
(1901-1956)

Five Songs of Shakespeare

I. Come Away Death
II. Who is Sylvia
III. Fear No More the Heat O'the Sun
IV. O Mistress Mine
V. It Was a Lover

Bremner Duthie

INTERMISSION

ES RAUSCHET DAS WASSER, OP. 28 Johannes Brahms
(1833-1897)

Just as water rushes and never rests, and just as the stars and clouds always move in the heavens, so does love stir and drive ever onward.

Erin Thrall, Bremner Duthie

ZWEI GESÄNGE, OP. 91 Johannes Brahms

I. Gestillte Sehnsucht (Rückert)

Tinged in the golden glow of evening, how stately the forests stand !...you, desires, that stir in my heart, when will you rest, when will you sleep?...the winds, the birds will whisper my longing and my life to sleep.

II. Geistliches Wiegenlied (Geißel, after Lope de Vega)

You who float about these palm trees in the wind at night, you holy angels, hush the treetops, my child is asleep !

Erin Thrall, mezzo-soprano, Margot Aldrich, viola/alto

FOUR SONGS FROM THE ITALIENISCHES LIEDERBUCH — Hugo Wolf (1860-1903)

1. Der mond hat eine schwere Klag erhoben

The moon has been complaining, some stars are missing from the skies. You have stolen away the two brightest. They are these two eyes that blind me here.

2. Nun laß uns Frieden schließen

Now let us peace conclude, dear love. We have been feuding too long. If kings, princes and soldiers can make peace then why cannot two loving hearts achieve as much ?

3. Und willst du deinen Liebsten sterben sehen

Would you see your lover sadly dying ? Then do not braid your wonderful hair. Let it blow freely from you shoulders, threads of gold or silk shining uncounted.

4. Beneidet, die sel'ge mutter

Blessed is the happy mother that bore you. The earth does not know any more beautiful, my dearest. Yet, if I am far from you and think upon your beauty, see how I can scarcely bear the pain. In my breast, passion rises and robs me of all peace until madness threatens.

Bremner Duthie

MINNESPIEL, OP. 101 — Robert Schumann (1810-1856)

(aus. F. Rückert's Liebesfrühling)

1. Lied - Pat Corrigan, tenor/ténor

Meine töne still und heiter/My soft, bright song ascends to my loved one!

2. Gesang - Maureen Pecknold, soprano

Liebster, deine Worte stehlen/My love, your words steal my heart away...

3. Duet - Bremner Duthie, bass baritone/baryton basse, Erin Thrall, alto

Ich bin dein Baum, o Gärtner/I am your tree, gardener, and am in your loving care...

4. Lied - Pat Corrigan, tenor/ténor

Mein schöner Stern, ich bitte dich/My beautiful star, let your light brighten my soul...

5. Quartet

Schön ist das Fest des Lenzes/So beautiful is the festival of spring...

7. Duet - Maureen Pecknold, soprano, Pat Corrigan, tenor/ténor

Die tausend Grüsse, die wir die senden/The thousand greetings which we send to you cannot be stolen by the wind

8. Quartet

So wahr die Sonne scheinet/As true as the sun shines, as true as the flame burns, as true as the spring blooms, so do we love one another.

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Friday, April 5, 1991
6:00 p.m.

Le vendredi 5 avril 1991
à 18 h

Shireen Maluf, piano

student of/élève de Luba Zuk

This concert is presented as a component of course number 243-985.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985.

TOCCATA IN D MAJOR — Johann Sebastian Bach
Toccata en ré majeur — (1685-1750)
Allegro ma non troppo
Allegro
Adagio
Fugato: Andante tranquillo
Adagio
Fuga

THREE INTERMEZZI, OP. 117 — Johannes Brahms
Andante moderato — (1833-1897)
Andante non troppo e con molta espressione
Andante con motto

INTERMISSION

SONATA IN E MAJOR, OP. 109 — Ludwig van Beethoven
Sonate en mi majeur, op. 109 — (1770-1827)
Vivace, ma non troppo - Adagio espressivo
Prestissimo
Andante molto cantabile ed espressivo

PRELUDE IN B MAJOR, OP. 11 — Ihor Shamo
Prélude en si majeur, op. 11 — (b. 1925)

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Monday, April 8, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 8 avril 1991
à 20 h

Song Interpretation Class
Classe d'interprétation vocale
Jan Simons and/et Michael McMahon,
directors/directeurs

The presentation of this concert is a component of course number 243-479.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-479.

LIEDERKREIS, OP. 39
text: Josef von Eichendorff

Robert Schumann
(1810-1856)

Gwyneth Hughes, soprano · Dominique Roy, piano

i. In der Fremde I (In Foreign Parts)
From there beyond the lightning flashes, clouds come from my homeland. Father and mother are dead, no one knows me any more. How soon shall I, too, rest!
i. (À l'étranger)
Du pays natal, derrière des éclairs rougeoyants, arrivent les nuages. Mes père et mère sont morts depuis longtemps. Plus personne là-bas ne me connaît. Quand viendra le temps où moi aussi, je reposerai?

ii. Intermezzo
In wondrous joy I hold your image deep in my heart. My heart songs a song that soars into the air and swiftly flies to you.
ii. Je garde ton image merveilleuse au fond de mon coeur, vivante et gaie à toute heure. Mon coeur chante une vieille chanson qui, dans les airs, s'envole et se hâte vers toi.

iv. Die Stille (Tranquility)
No one knows how happy I am! The snow is not as still, nor the stars as silent as my thoughts. I wish I were a little bird flying over the sea and far beyond until I were in heaven.
iv. Calme
Nul ne sait pourquoi je suis si heureux! La neige et les étoiles ne sont pas aussi tranquilles que mes pensées. Je voudrais être un petit oiseau, volant au-dessus des mers et bien au-delà, jusqu'à ce que j'arrive au ciel!

v. Mondnacht (Moonlit Night)
It was as if heaven had softly kissed the earth, and earth could only dream of heaven. And my soul spread its wings, and flew over the silent land, as if it were flying home.
v. (Nuit de lune)
On aurait dit que le ciel avait doucement embrassé la terre de sorte que celle-ci ne pouvait que rêver de lui. Et mon âme ouvrit toutes grandes ses ailes et traversa le paysage silencieux comme si elle rentrait à la maison.

vi. Schöne Fremde (Lovely Foreign Land)
The tree tops rustle and shiver. O fantastic night, what are you saying to me, confused, as in a dream ? All the stars speak in ecstasy from afar of great joy to come!
vi. (Belle terre étrangère)
La cime des arbres murmure et frissonne. Que me dis-tu comme en rêve, nuit fantastique? L'immensité parle avec ivresse d'un grand bonheur futur!

x. Zwielicht (Twilight)
Dusk spreads its wings, clouds gather like heavy dreams - what can these signs of unease portend? If you have a favorite deer, let it not graze alone! If you have a friend on this earth, do not trust him at this hour. Many are lost in the night - take care, be watchful and awake.

x. Crépuscule
Le crépuscule va déployer ses ailes, les nuages passent, tels des rêves oppressants. Que signifie cette angoisse? Si tu aimes une biche plus que les autres, ne la laisse pas paître seule. Si tu as un ami ici-bas, ne t'y fie pas. Tant de choses se perdent, la nuit...Veille bien, sois sur tes gardes.

xii. Frühlingsnacht (Spring Night)
I heard the birds flying over the garden, there below blossoms begin to appear. I want to shout with joy. The moon and stars all say it, "She is yours, she is yours!"
xii. Nuit de printemps
J'entends voler les oiseaux au-dessus du jardin. Sur terre, les fleurs déjà s'ouvrent. Je voudrais crier de joie. La lune et les étoiles le disent...«Elle est à toi! Elle est à toi!»

SONGS OF TRAVEL — Ralph Vaughan-Williams (1872-1958)
1. The Vagabond
2. Let Beauty Awake — text/texte: Robert Louis Stevenson
3. The Roadside Fire
4. Youth and Love
5. In Dreams
6. The Infinite Shining Heavens
7. Whither Must I Wander
8. Bright is the Ring of Words
9. I Have Trod the Upward and the Downward Slope

Nigel Smith, baritone/baryton · Jenny Perron, piano

ARIETTES OUBLIÉES — Claude Debussy (1862-1918)
C'est l'Extase
Il Pleure dans mon Coeur
L'Ombre des Arbres
Chevaux de Bois
Aquarelle (Green)
Aquarelle (Spleen)

Lesley Findlay, soprano · Pamela Reimer, piano

SPRING RHAPSODY — Jean Coulthard (b. 1909)
A Bluebird in March
To a Mayflower
Admonition for Spring
Ecstasy

Julie Beaulieu · Alexandra Townsend, piano

INTERMISSION

DICHTERLIEBE, OP. 48 Robert Schumann

poetry/texte: Heinrich Heine

Benjamin Butterfield, tenor/ténor · Marc Couroux, piano

1. In wunderschönen Monat Mai
2. Aus meinen Tränen sprießen
3. Die Rose, die Lilie, die Taube
4. Wenn ich in deine Augen seh'
5. Ich will meine Seele tauchen
6. Im Rhein, im heiligen Strome
7. Ich grolle nicht
8. Und wüßten's die Blumen, die kleinen
9. Das ist ein Flöten und Geigen
10. Hör' ich das Liedchen klingen
11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen
12. Am leuchtenden Sommermorgen
13. Ich hab' im Traum geweinet
14. Allnächtlich im Traume
15. Aus alten Märchen
16. Die alten, bösen Lieder.

1. In the wonderful month of May, may I confess my longing to her.
En ce merveillieux mois de mai, j'ai proclamé mon désir à ma belle.

2. From my tears, flowers bloom. If you are fond of me, they shall be yours.
De mes larmes, des fleurs bourgeonnent. Si tu m'aimes, je te les donnerai.

3. The rose, the lily, dove and sun I once loved. I love now you: the little, the fine, the pure, the only one.
La rose, le lis, la colombe, le soleil, je les ai tous aimés. Maintenant, je t'aime : le petit, le beau, le pure, l'unique.

4. When I look into your eyes, kiss your lips and lie on your breast I am happy. But when you say "I love you", I must weep bitterly.
Quand je regarde dans tes yeux, t'embrasse et me couche sur ta poitrine, je suis content. Mais quand tu me dis que tu m'aimes, je pleure.

5. I want my soul to be enveloped by the same shiver as in that first sweet hour.
Je veux que mon âme soit enveloppée par le même frisson qu'en cette première, douce heure.

6. My beloved looks exactly like the Virgin in the Cathedral at Köln.
Ma bien-aimée ressemble exactement à la Vierge de la Cathédrale de Cologne.

7. I've seen what you're really like, so bear no grudge, even though you've broken my heart.
J'ai vu tes vrais couleurs maintenant donc je ne t'en veux plus, même si tu m'as brisé le coeur.

8. If the flowers, nightingales and stars knew how hurt I am, they would console me - alas, only she knows.
Si les fleurs, les rossignols et les étoiles savaient combien je souffre, ils me

consoleraient. Hélas, seule elle le sait.

9. Flutes, violins, trumpets, blaze at my love's wedding dance while the angels sob and moan.
Flûtes, violons et trompettes resplendissent à la danse de noces de ma bien-aimée, pendant que les anges pleurent et gémissent.

10. When I hear the song my love sang, I tearfully retreat to the mountains.
Quand j'entends la mélodie que ma bien-aimée chantait, je me refuge éploré dans les montagnes.

11. A youth loves a maiden. She loves another, who loves another. She angrily takes yet another. The youth is sad. It's an old story, but it's true.
Un jeune homme aime une jeune fille. Elle en aime un autre, qui lui, aime une autre. En colère, elle s'éprend d'un autre encore. Le jeune homme est seul et triste. C'est une vieille histoire, encore vraie.

12. I walk around the garden silently while flowers whisper: "Don't be angry with her, you sad fellow."
Je marche dans le jardin silencieusement pendant que les fleurs chuchotent : "Ne soit pas méchante avec notre soeur, pauvre bonhomme."

13. I dreamt you lay in your grave, that you had forsaken me and that you were still fond of me. I weep incesssantly.
J'ai rêvé qu tu étais dans la tombe, que tu m'avais délaissé et que tu m'aimais encore. Je pleure incessamment.

14. Nightly you are in my dreams. Weeping, you give me flowers and whisper to me. When I awake, the flowers are gone and I've forgotten the words.
Chaque nuit tu es dans mes rêves. En pleurant, tu me donnes des fleurs et chuchote. Quand je me réveille, les fleurs sont disparues et j'ai oublié ce que tu m'as dit.

15. From an enchanted land a hand beckons me. Oh if I could go there! But with the morning sun, this dream land melts like empty foam.
D'un pays enchanteur, une main m'invite chez lui. Ah, si je pouvais y être maintentant! Mais le matin venu, ce monde imaginaire s'évapore comme une mousse.

16. The old wicked songs and dreams I shall put into a huge coffin with my love and pain sinking it deeply into a large grave in the sea.
Les vieux, vilains rêves et chansons, je les enterrerai dans un immense cercueil avec mon amour et ma souffrance, que je coulerai dans la mer.

LIEDER Richard Strauss (1864-1949)

Jennifer Rasor · Susan Lee, piano

STANDCHEN, OP. 17, NO. 2
Serenade
This serenade uses the beauty of natural images to celebrate an intimate rendez-vous.

Cette sérénade utilise la beauté des images naturelles pour célébrer un rendez-vous.

ICH TRAGE MEINE MINNE, OP. 31, NO. 1
I Carry My Love
Your love is with me in my heart and mind. You bring me joy all my days. Your splendour and innocence make this world bearable.
Ton amour est avec moi dans mon coeur et dans mon âme. Tu m'apportes la joie tous les jours. Ta splendeur et ton innocence rendent tolérable ce monde méchant.

EINERLEI, OP. 69. NO. 3
One of a Kind
O you sweet one of a kind, the diversity that comes from you!
O toi, doux et unique! Et pourtant, combien de choses tu signifies pour moi.

WIEGENLIED, OP. 41, NO. 1
Cradle Song
A mother sings a lullaby to her child, likening its birth to that of a blooming flower.
Berceuse
Une mère chante une berceuse à son bébé et compare sa naissance à celle d'une fleur qui s'épanouit.

ICH SCHWEBE, OP. 48, NO. 2
I Float
I float as if in an enraptured dream. I hear a sweet and gentle sound and watch my smiling lover drawing away.
Je flotte
Je flotte comme dans un rêve enchanté. J'entends un son doux et tendre et j'aperçois mon amoureux souriant qui s'en va.

MORGEN, OP. 27, NO. 4
Tomorrow
The steadfastness of our love and life's beauty that we will share, are beyond words.
Demain
La constance de nôtre amour et la beauté de la vie que nous partageons sont impossible à exprimer.

FIVE SONGS FROM THE "HOUSE OF LIFE" Ralph Vaughan-Williams
text/texte : Dante Gabriel Rosetti (1828-1882)

1. Love-Sight
2. Silent Noon
3. Love's Minstrels
4. Death in Love
5. Love's Last Gift

Brian McMillan, baritone/baryton · Emanda Richards, piano

Fernando J. Obradors
(1897-1945)

Jennifer Robinson · Huberte Lanteigne, piano

La mi sola, Laureola
My only one, Luareola
I, captive Leriano, am very proud to be wounded by your hand.
Ma seule et unique Laureola, moi, Leriano, je suis honoré d'avoir été blessé par ta main.

Al Amor
Give me countless kisses, thousands of them and more!
Secretly, let's forget the count and start again!
Donne-moi d'innombrables baisers, des milliers et plus encore!
Oublions secrètement où nous en sommes et recommençons à zéro!

Corazón, porqué pasáis
O Heart, why do you lie awake during the nights made for love, when your mistress rests in the arms of another?
Ô mon coeur, pourquoi restes-tu éveillé en cette nuit faite pour aimer, Alors que ta maîtresse repose dans les bras d'un autre amant?

El majo celoso
From the lad whom I love, I have learned a plaintive song, he tells me night after night: "I'm dying of a cruel love, I wish to forget you, but I cannot!" They told him of my new love, but I love you, not him.
De celui que j'aime, j'ai appris une chanson triste. Nuit après nuit, il me dit : "Je meurs d'un cruel chagrin d'amour. Je veux t'oublier mais n'y arrive pas." On lui a parlé de mon nouvel amour, mais c'est lui que j'aime.

Con amores, la mi madre
With love I fell asleep, Mother. I dreamt of what was hidden in my heart and that love consoled me better than I deserved. This love lulled me to sleep. With my faith in you and with love, Mother, I fell asleep.
Avec amour, mère, je me suis endormie. J'ai rêvé de ce que cache mon coeur, et cet amour m'a consolée plus que je ne le mérite. Il m'a bercée et m'a consolée. Dans le confiance et dans l'amour, mère, je me suis endormie.

Del cabello mas sutil
With your hair, I shall make a chain to pull you to my side. I wish to be a jug in your house to be able to kiss your lips as you take a drink.
De tes cheveux, je ferai une chaîne pour t'amener jusqu'à moi. Je voudrais être dans ta maison un cruchon dont tu boirais. Je pourrais alors embrasser tes lèvres.

Chiquitita la novia
A tiny bride and groom, a tiny parlour and a bedroom.
That's why I want a tiny bed and a mosquito net.
Une petite mariée, un petit marié, un petit salon et une chambre à coucher.
C'est pourquoi je veux un petit lit et un moustiquaire.



The Faculty of Music of
McGill University
La faculté de musique
de l'Université McGill

McGill Symphony Orchestra
Orchestre symphonique de McGill

Timothy Vernon, conductor/chef
Karen Donnelly, trumpet/trompette

Église Saint-Jean Baptiste

Wednesday, April 10, 1991
8:00 p.m.
Le mercredi 10 avril 1991
à 20 h

PROGRAMME

CONCERTO IN E-FLAT FOR TRUMPET AND ORCHESTRA, HOB VIIE : 1
Franz-Josef Haydn (1732-1809)

Concerto en mi bémol pour trompette et orchestre, Hob VIIE : 1

Allegro
Andante
Allegro

Karen Donnelly, trumpet/trompette

SYMPHONIE NR. 5 IN FÜNF SÄTZEN FÜR GROSSES ORCHESTER
Gustav Mahler (1860-1911)

Symphony No. 5 in C-sharp minor
Symphonie n° 5 en do dièse mineur

1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt
2. Stürmisch bewegt, mit grösster Vehemenz
3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell
4. Adagietto. Sehr langsam
5. Rondo - Finale. Allegro

Concerto in E-flat for Trumpet and Orchestra
Joseph Haydn

On March 28, 1800, the Imperial Royal Court Trumpeter, Anton Weidinger of Vienna demonstrated the first keyed trumpet, an instrument he had developed over a period of seven years to what he believed to be a state of perfection. This keyed, or "organized" trumpet, was soon featured in a concerto written specially for the instrument by Joseph Haydn (1732-1809). At the time of the concerto's performance, the keyed trumpet was virtually unknown to concert-goers. Prior to Weidinger's development of this instrument, a keyless, valveless trumpet which produced only natural notes--and on which it was possible to play melodies only in the high register--was in use. Because of its limitations this instrument could no longer meet the demands of Classical composers, and had been relegated to use largely in orchestral contexts. Although Haydn's output of concertos is overshadowed by that of symphonies and string quartets, the *Trumpet Concerto in E flat* has acquired an important place in the repertoire. Haydn's last orchestral work, it is an extension of the grand symphonic style of his late symphonies. This is reflected in the instrumentation--trumpets, timpani and strings--as well as in the abundance of musical ideas used by the composer. The thematic material is shaped by the chromatic potential of the new instrument; nevertheless, Haydn keeps the audience waiting until bar 37 to hear the new possibilities available to the keyed trumpet. At this point, the trumpet plays an entire diatonic scale in its low register, where a natural trumpet would only have been able to produce a dominant seventh arpeggio. In the second movement, the novelty of the cantabile melodies produced by the instrument must have been quite surprising to an audience in 1800. The *Finale*, a bright sonata-rondo, is marked by moments of fugal activity and dynamic surprise. The chromatic neighbour tone, which had been a motivic feature in the previous movements, is heard again at the beginning of the coda, a final tribute to Weidinger's invention.

Symphony No. 5 in C-sharp minor
Gustav Mahler

With chords of ninths, elevenths and worse
And discords in all keys,
He turns the music inside out
With unknown harmonies.
But things like that, you know, must be
In every modern symphonie.

This stanza, from a poem titled "The Modern Symphony" that appeared in the Boston Daily Advertiser 28 February 1914, expressed the public's unfavourable, even hostile, response to Mahler's Fifth Symphony. It also revealed however Mahler's crucial role in the development of the 19th-century symphony: in orchestration, use of dissonance, and large-scale design, Mahler ventured decisively into the twentieth century.

The year 1901 saw significant changes in Mahler's personal and artistic life. He completed a three-year appointment as conductor of the Vienna Philharmonic (although his career as a conductor continued to flourish at the Vienna Opera, a post he held from 1892-1907), and, in November, he met the woman who was to become his wife. The marriage of Mahler to Alma Schindler--young, talented, intelligent, and a composer herself--would illuminate some of the many conflicts that tormented the composer. (Mahler's demand that Alma abandon her own work as an artist and devote herself entirely to him illustrates the egotism which would come back to haunt him in later life, driving him finally to seek a meeting with Freud, himself an admirer of the composer's work.) Mahler's acquisition in 1901 of property in Mayernigg at Lake Wörther (a favourite vacation spot of Brahms and later of Alban Berg), provided the peace and solitude Mahler required for composition. It was here that he started work on the Fifth Symphony: up every morning at 6:30, Mahler would take the steep path to his "composer's hut," high in the forest above the family villa, and compose until midday. While composing, the slightest sound or disruption would distract and infuriate Mahler; even the chirping of birds annoyed him--they chirped in the wrong key. After lunch, which Mahler expected at precisely the same time every day, he would set out on one of his long walks, during which his mind never ceased its constant activity. By autumn, he had completed the symphony.

The work marks the beginning of a new phase in Mahler's orchestral writing and Mahler himself acknowledged a break with the past when he said, "It is clear that all the experience I had gained in writing the first four symphonies completely let me down in this one--for a completely new style demanded a new technique." Unlike the previous three symphonies, where the voice played an important role, in the Fifth Mahler felt himself capable of purely instrumental expression. Mahler's concern with instrumental timbre and texture is even more pronounced than in earlier symphonies. As Mahler composed this work with an orchestral conception from the beginning (rather than working ideas out on the piano

beforehand, as had previously been his practice), instruments are used to their fullest capacity, and even beyond: Mahler created an enriched sound world by extending the timbral limits of each instrument--screeching, rasping and ghostly whispering evoke the grotesque and the bizarre. For Alma, the symphony was a manifestation of the spirit of Mahler himself, portraying "the relation of adult man to everything that lives."

Divided into a broad tripartite structure, the texture of the symphony's individual movements is generally developmental and highly contrapuntal. In the exuberant *Finale* previously presented ideas lead to a final display of polyphonic skill when a Bach-like fugue is intoned against a glorious chorale. Indeed in Mahler's "modern symphonie" all movements lead to the last, which acts as a summation, a final point of arrival. Although even the symphonies of Haydn featured this tendency toward culmination in the last movement, and Beethoven developed the idea even further (especially in the Ninth Symphony), no other Romantic composer took it as far as Mahler. The chorale that ends the work is prepared throughout the symphony. A series of unfulfilled climaxes in the first section leads to a foreshadowing of the final chorale at the end of the second movement. That outburst is rapidly silenced by the return of the opening material, and is not fulfilled until the *Finale*. Although musical conflict is continually brushed aside, it never lies dormant--it is always present beneath the surface. The constant ascents to unattainable climaxes suggest that the music is striving for some ungraspable solution, which requires further musical exploration and is not resolved until the *Finale*.

The opening trumpet call introduces the funeral march; the foreboding brass melody is juxtaposed throughout the movement with the lugubrious lament of the violins. The repeated combination and development of the two themes lead to a flurry of despair, strings wailing, trumpets shrieking. Near the end of the movement the opening fanfare is uttered eerily by the tympanies, effecting a modulation which only serves to darken the mood, and commencing an ascent to a climax which finally dissipates into mysterious gloom. The second movement appears suddenly from the shadows, *Stürmich bewegt*--stormily agitated. Echoes of the funeral march haunt this movement, even more distraught than the first. Again and again the texture thickens and intensifies, only to result in aborted climaxes, until the end when, after the extended build-up of a chorale, the turmoil resolves, fading into obscurity and shadows with a final, lone drum tap.

Over 800 bars long, the *Scherzo* is enormous, and the humour one would expect from the title is absent. With the opening of the central section of the work, we are transported to a completely different world: lilting Viennese waltzes and ländlers provide a refreshing escape from the vehement outbursts of the first section. But even here refuge from the tormenting spirits is not complete. The spritely, then caressing, nature of the dance themes in the strings becomes threatening when the brass takes over--a descent into nostalgic gloom ensues; the previous grandeur becomes but a hazy reminiscence of faded splendour. Although some of the prior enthusiasm returns, the return of the *Scherzo* remains troubled by stormy, questioning outbursts.

In the *Adagietto* Mahler again pushes the limits of romanticism. The exceedingly slow tempo reveals the composer's more restrained, refined qualities. Minimal rhythmic motion gives the illusion of a lack of pulse, and even the maze of chromatic modulations in the central section does not lead to any sort of climax. Soulful, wistful themes which allude to a poem by Rückert suggest a realm of tranquil solitude: "I have died to the world's frenzy/I live alone in my Heaven/In my love, in my song." Gone is the agonizing fervour of the opening movements; the peaceful, dreamy quality of the *Adagietto* prepares the abundant joy that is to come in the *Rondo Finale*.

The last movement is stripped of inhibition; vibrant sonorities testify to the sense of spiritual reawakening the music evokes. The bassoon quotation of Mahler's song "In Praise of Higher Understanding" implies completion of the musical and spiritual journey. Although Alma thought the glorious chorale ending was a sign of her husband's schizophrenic tendencies, it held for him extramusical significance, as a symbol of triumph over the unbearable suffering of life.

Nancy Berman

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Concerto en mi bémol pour trompette et orchestre
Joseph Haydn

Le 28 mars 1800, Anton Weidinger, trompettiste à la Cour de Vienne, fait la démonstration de la première trompette à clefs, un instrument qu'il a mis sept ans à perfectionner. Joseph Haydn (1732-1809) s'empresse aussitôt d'écrire un concerto expressément pour cet instrument. Lors de sa première, la trompette à clefs est

pratiquement inconnue des mélomanes. Avant sa création par Weidinger, il n'y avait que les trompettes sans clefs ni valves dont on ne pouvait tirer que des notes naturelles et encore seulement dans le registre supérieur. Étant donné ses limites, l'instrument ne répondait plus aux exigences des compositeurs classiques, ce qui explique que les compositeurs l'aient cantonné dans les rangs de l'orchestre. Bien que la production de concertos de Haydn ait été éclipsée par ses symphonies et ses quatuors à cordes, le concerto en mi bémol pour trompette s'est taillé une place importante dans le répertoire. Ultime oeuvre pour orchestre écrite par Haydn, elle s'inscrit dans la grande tradition des dernières symphonies du maître : par l'instrumentation - on y retrouve les flûtes, les hautbois, les bassons, les cors et les trompettes par deux, avec timbales et cordes - autant que par l'abondance des idées musicales. Le matériel thématique reflète les possibilités chromatiques du nouvel instrument; Haydn tient pourtant son auditoire en haleine et ce n'est qu'à la 37e mesure qu'il démontre les possibilités de la nouvelle trompette à clefs dans une gamme diatonique complète dans le registre grave où une trompette naturelle n'aurait pu s'aventurer que pour risquer un arpège de septième de dominante. Dans le second mouvement, l'introduction de mélodies cantabile jouées à la trompette a dû surprendre l'auditoire de 1800. Le *finale*, un rondo-sonate animé, se distingue par des élans d'activité fuguée et des effets dynamiques inattendus. La tonalité chromatique voisine, que l'on retrouve dans les thèmes des mouvements précédents, se fait à nouveau entendre au début de la coda, dernier hommage à l'invention de Weidinger.

Symphonie n° 5 en do dièse mineur
Gustav Mahler

Plaquant des accords de neuvième, de onzième et pis encore,
Dans toutes les tonalités, semant le désaccord,
Il tourne la musique, la retourne encore
Y insérant, comble d'ironie, d'inconnues harmonies.
Mais pourtant, comme elles seraient ternes
Sans tout cela, les symphonies modernes.

Cette strophe tirée d'un poème intitulé «La symphonie moderne» publié dans le *Boston Daily Advertiser* le 28 février 1914, exprime la réaction négative voire hostile du public à la Cinquième symphonie de Mahler. Elle révèle aussi cependant le rôle crucial du compositeur dans l'élaboration de la symphonie du dix-neuvième siècle : orchestration, dissonances et proportions monumentales, Mahler se lance résolument dans le vingtième siècle.

Mil-neuf-cent-un marque un tournant dans la vie intime de Mahler tout comme dans sa vie professionnelle. Il termine un mandat de trois ans à la direction de l'Orchestre philharmonique de Vienne (il poursuivra une brillante carrière de chef d'orchestre à l'Opéra de Vienne de 1892 à 1907) et en novembre, il rencontre celle qui deviendra sa femme. Le mariage de Mahler et d'Alma Schindler -- jeune femme douée, intelligente et elle-même compositrice -- va illuminer la vie de l'artiste en proie à de nombreux conflits. (Mahler exige pourtant d'Alma qu'elle abandonne sa carrière et se consacre exclusivement à lui, faisant là preuve d'un égocentrisme qui finira par le hanter au point de l'amener à consulter Freud qui est d'ailleurs un fervent admirateur de sa musique.) En 1901, Mahler se porte acquéreur d'une propriété à Mayernigg sur les bords du lac Woerther (lieu de villégiature cher à Brahms, puis plus tard à Alban Berg) où il trouve la quiétude et la paix dont il a besoin pour composer. C'est ici qu'il se met à travailler à sa cinquième symphonie : levé dès six heures trente, Mahler gravit le sentier escarpé jusqu'à la «hutte du compositeur» loin dans la forêt, au-dessus de la villa familiale et y travaille jusqu'à midi. Tout à sa composition, Mahler ne supporte pas le moindre bruit ni la moindre interruption qui le mettent dans une rage folle; jusqu'au gazouillis des oiseaux qui le dérange -- il est vrai que ceux-ci ne se gênent pas pour chanter dans la mauvaise tonalité. Après le déjeuner qu'il s'attend à prendre à la même heure tous les jours, Mahler fait une longue promenade à pied pendant laquelle son esprit toujours en ébullition ne s'interrompt jamais. A l'automne, la symphonie est achevée.

Avec cette oeuvre, Mahler aborde une nouvelle phase d'écriture orchestrale qui rompt avec le passé comme il se plaît à le dire lui-même : «Il est évident que toute l'expérience que j'ai acquise dans mes quatre premières symphonies ne m'aura servi à rien pour la cinquième. En effet l'adoption d'un nouveau style doit reposer sur une nouvelle technique.» S'éloignant des trois symphonies qui ont précédé où la voix joue un rôle prédominant, Mahler s'en tient à l'expression instrumentale pure. Son souci du timbre instrumental et de la structure est encore plus marqué que dans les symphonies précédentes. Contrairement à son habitude, Mahler n'essaie pas ses idées au piano, mais conçoit d'emblée l'oeuvre pour l'orchestre tout entier : les instruments sont donc exploités jusqu'aux limites de leurs ressources, voire au-delà, et Mahler enrichit leur palette par des grincements, des crissements et des chuchotements fantomatiques qui ont des connotations grotesques et bizarres. Alma y voit la manifestation de l'esprit même de Mahler, illustrant «les rapports de l'homme

adulte avec tout ce qui vit».

Suivant un plan tripartite assez souple, la structure de chacun des mouvements de la symphonie revêt dans l'ensemble un caractère évolutif et fortement contrapuntique. Dans le finale exubérant, des idées exposées au préalable nous acheminent vers un ultime déploiement de polyphonie alors qu'une fugue à la manière de Bach s'oppose à un magnifique choral. En effet, dans la symphonie moderne de Mahler, le dernier mouvement semble être l'aboutissement, le sommet, le but ultime vers lequel tendent tous les autres. Même si Haydn a déjà cherché à faire culminer la symphonie dans le dernier mouvement, idée que Beethoven poussera encore plus loin dans la neuvième, aucun compositeur romantique ne pousse cette tendance aussi loin que Mahler.

Le choral sur lequel l'oeuvre s'achève se prépare au fil de la symphonie. La première section laisse entrevoir une série de sommets qui ne seront atteints qu'à la fin du second mouvement, flambée sonore qu'étouffe rapidement le retour du matériel d'ouverture et qui n'explosera à nouveau que dans le *finale*. Si le conflit musical est toujours écarté, il n'est pourtant jamais tout à fait absent et sous-tend même toute l'oeuvre. Ces crescendos constants vers des sommets jamais atteints reflètent la quête d'une solution insaisissable qui nous entraîne toujours de plus en plus loin dans notre exploration musicale, ne trouvant sa résolution que dans le *finale*.

Une sonnerie de trompettes introduit la marche funèbre; à la mélodie des cuivres empreinte de sombres prémonitions se juxtapose tout au long du mouvement la lamentation lugubre des violons. Les deux thèmes n'en finissent pas de se heurter, de se nourrir l'un l'autre de leur tristesse avant de s'abandonner dans un accès de désespoir : gémissements des cordes et cris déchirants des trompettes. Vers la fin du mouvement, les timbales réitèrent la fanfare d'ouverture dans une modulation qui n'a d'autre but que d'assombrir le climat avant d'amorcer l'ascension vers un sommet qui s'évanouira finalement dans des ténèbres mystérieuses. De l'ombre émerge soudainement le second mouvement marqué *Stürmisch bewegt* -- violemment agité. L'écho d'une marche funèbre hante tout le mouvement, plus extrême encore que le premier. A maintes reprises, la trame s'épaissit et les sonorités s'intensifient sans jamais atteindre les sommets visés tandis qu'un choral, d'abord discret, s'impose inéluctablement : le conflit se résout alors, s'évanouissant dans l'obscurité et dans le dénouement spectral d'un unique coup de tambour.

Le *Scherzo* colossal -- quelque 800 mesures -- est dépourvu d'humour contrairement à ce que son titre peut laisser croire. Dès l'ouverture de la section médiane, nous sommes transportés dans un univers totalement différent : la musique cadencée des valses et des laendler viennois marque un moment rafraîchissant où l'on échappe aux explosions véhémentes de la première section. Et pourtant même ici, les esprits tourmentés reviennent nous hanter. Les thèmes de danse que les cordes veulent enjoués et caressants se font menaçants quand les cuivres s'affirment -- on a tôt fait de retomber dans la mélancolie nostalgique, la noblesse qui précédait n'étant plus que le pâle souvenir d'une splendeur passée. Si l'on retrouve un peu de l'enthousiasme qui a précédé, le retour du *Scherzo* demeure troublé par des accès orageux et des moments d'angoisse.

Dans l'*Adagietto*, Mahler fait reculer à nouveau les limites du romantisme. Le tempo excessivement lent traduit les aspects plus discrets et plus raffinés de la personnalité du compositeur. Une rythmique réduite au strict minimum donne l'illusion d'une absence de rythme et même le labyrinthe des modulations chromatiques de la section centrale ne mène à aucun point culminant. Des thèmes sentimentaux et rêveurs qui font allusion à un poème de Rückert évoquent le calme d'une solitude empreinte de sérénité : «Je suis mort au monde et à son tumulte / je vis solitaire dans mon ciel / dans mon amour, dans mon chant.» La ferveur déchirante des mouvements d'ouverture a disparu; la sérénité un peu rêveuse de l'*Adagietto* ouvre la voie à la joie débordante qui éclate dans le *Rondo-Finale*.

Le dernier mouvement s'affranchit de toute inhibition; des sonorités vibrantes témoignent de la renaissance spirituelle que la musique évoque. La citation par le basson d'un Lied de Mahler, «*In Praise of Higher Understanding*», nous apprend que le voyage spirituel et musical tire à sa fin. Bien qu'Alma ait interprété la splendide conclusion du choral comme un signe des tendances schizophrènes de son mari, Mahler y voyait plutôt un symbole de la victoire sur les souffrances intolérables de la vie.

Nancy Berman

MUSICIANS/MUSICIENS

Violin I/Violon I
Nathalie Bonin - Concertmaster
Caroline Lalancette - Assoc. Concertmaster
Sandra Baron
Sherry Elias
James Farran
Claire Heggie
Thomas Konzielewski
Suzanne Labbé
Guylaine Lemaire
Angela Luchkow
Kirsty Money
Emylyn Ngai
Stephanie Rose
Sara Serban
Debbie Smythe
Mary Wang

Violin II/Violon II
Blaise Magnière - Principal
Ikki Oguro - Assoc. Principal
Cory Balzer
Martine Cardinale
Claude Gélineau
Gretchen Koehler
Jolan Kovacs
Craig Landry
Michèle Lanoix
Julie Lemaire
Marie-Claude Massé
Christina Meyers
Erica Paterson
Marie-Anne Rozankovic
Rosemary Shaw
Suzanne Young

Viola/Alto
Madeleine Germain - Principal
Alexandra Fekete - Assoc. Principal
Coca Bochonko
Suzannë Brown
Vanessa Goymour
Sylvia Grmela
Heather Heron
James Legge
Katrina Mills
Chantal Monastesse
Joseph Nadurata
Beverlee Rapp
Andrée Simard
Aude Wagnière

Cello/Violoncelle
Mhairi Thompson - Principal
William Butt - Assoc. Principal
Katherine Butler
Stéphanie Dupras
Kim Ferguson
Ghislaine Gagnon
Christine Harvey
Caroline Huot
Anne Hunter
Paul McCulloch
Véronique Poulin
Charlotte Staples
Merilee Temple

Bass/Basse
Bernard LeBlanc - Principal
David Whitla - Assoc. Principal
Kory Bayer
Isabelle Charbonneau
Jean-François de Rochemont
Andrée-Anne Dugré
Alain Malo
Gilles Neault
James Testi

Flute/Flûte
Joanna G'Froerer - Principal
Nancy Hennan- Assoc. Principal
Kristine Miles
Alison Grant

Oboe/Hautbois
Jennifer Weeks - Principal
Anne Dufresne - Assoc. Principal
Derek Berg
Laurence Charge

English Horn/Cor
Laurence Charge

Clarinet/Clarinette
Patrice Arsenault - Principal
Elizabeth Day - Assoc. Principal
Nicholas Tremblay
E♭ Clarinet/Clarinette en mi bémol
Anthea Jackson
Bass Clarinette/Clarinette basse
Nicholas Tremblay

Bassoon/Basson
Lisa Chisholm - Principal
Ian Warman - Assoc. Principal
Samantha Duckworth
Contrabassoon/Contrebasson
Samantha Duckworth

Horn/Cor
Andrew MacDonald - Principal
Cinnamon Anderson - Assoc. Principal
Trish Mudray
Lisa Booth
Daniel Costello
Karin Eser
Caroline Lambert

Trumpet/Trompette
Karen Donnelly - Principal
Darin Kelly - Assoc. Principal
Brian O'Kane - Assis. to Principal
John Ellis
Chris Fensom

Trombone
Andrew Laubstein - Principal
François Godère - Assoc. Principal

Bass Trombone/Trombone basse
Jeff Hall - Principal

Tuba: Moeen Hosain - Principal

Timpani/Timbales
Philippe Bourbonnais

Percussion
Erin Donovan
Brad Litster
Eric Smeaton

Harp/Harpe
Roscio Rodriguez

Manager : Andrew MacDonald

Assistant Manager: François Godère

Librarian/Musicothécaire
William Butt

This concert is presented as a component of course number 243-497.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-497.

Karen Donnelly
Born in 1966, Karen Donnelly first started playing trumpet at the age of 12. She received a Bachelor of Arts in Music from the University of Regina in 1988 where she studied with Dr. Edward Lewis. A generous grant from the Saskatchewan Arts Board enabled Karen to continue her studies with Robert Earley and James Thomson at McGill University. After only 6 years of formal study, Karen will complete her Master's Degree in Music Performance this spring.

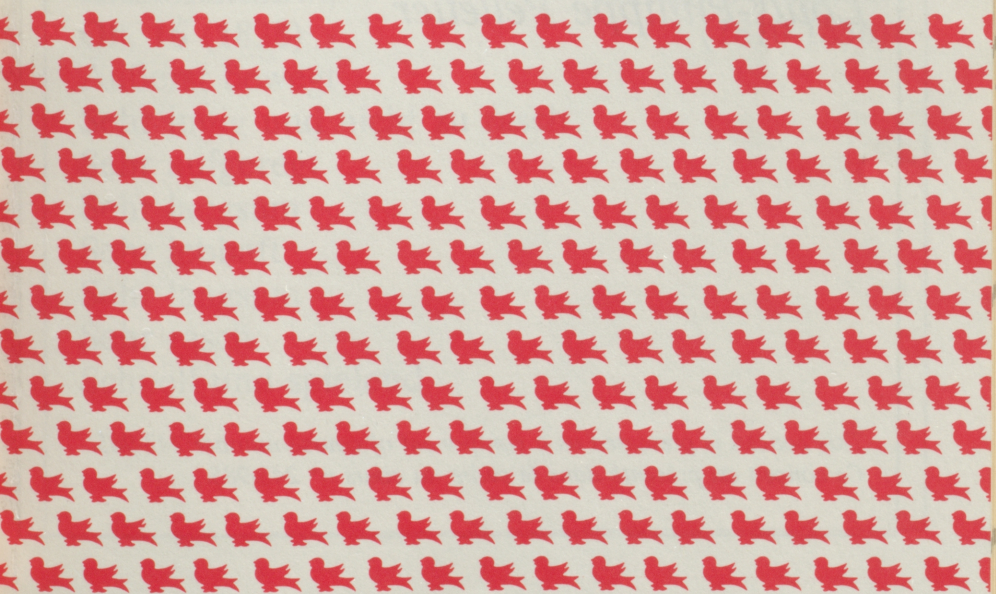
Née en 1966, Karen Donnelly a commencé ses études de trompette à l'âge de douze ans. Elle a obtenu un baccalauréat en musique de l'Université de Regina en 1988, dans le classe de Edward Lewis. Grâce à une bourse du Conseil des arts de la Saskatchewan, elle continue ses études à l'université McGill avec Robert Early et James Thompson. Elle recevra sa maîtrise en musique à la fin de cette session.

Timothy Vernon
Born in Vancouver, Timothy Vernon was a private conducting student of Otto-Werner Mueller, now of the Juilliard and Curtis Schools, before spending ten years in Europe studying composition and conducting and beginning his professional career. From 1965 to 1972, he attended the *Akademie für Musik und Darstellende Kunst* in Vienna (now *Hochschule für Musik*); studying both Conducting and Opera as well as Composition with Professors Hans Swarowsky, Gottfried von Einem, Erwin Ratz, Friedrich Cerha and Josef Mertin. He also studied with Franco Ferrara at the *Accademia Chigiana* and attended courses at the *Salzburg Mozarteum*. During this period he served as Student Chairman of the International Gustav-Mahler Society, and as Conductor of the American Opera Workshop in Vienna. After graduating from the Vienna Academy with highest honours, Vernon made numerous guest appearances conducting orchestras and operas in Austria, Italy, Germany, Holland, Bulgaria, the USA and Canada. In 1975 he returned to Canada and has had an active career here ever since. He has been Conductor and Music Director of the Regina Symphony, The Canadian Opera Touring Company and the Windsor Symphony, and continues as Artistic Director of the Pacific Opera, Victoria. In the past decade he has conducted orchestras in Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg, London, Kitchener-Waterloo, Toronto, Montreal, Quebec and Halifax and has directed opera productions with companies in Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg and Toronto. Active with young musicians, Vernon serves as Artistic Director of the Courtenay Youth Music Centre, has conducted university orchestras in British Columbia and toured with the Western Youth Orchestra. In 1986 he was appointed Associate Professor at McGill University and Conductor of the McGill Symphony Orchestra, beginning with this ensemble which has made it the finest university orchestra in Canada today. In 1988 Maestro Vernon led the Pacific Opera production of Beethoven's Fidelio, a documentary presentation by PBS which was awarded 1st place for programme excellence by the Pacific Mountain Network. Today his time is divided between the concert schedule of the McGill Orchestra, his duties with Pacific Opera and CYMC, and an active schedule of guest appearances.

Natif de Vancouver, Timothy Vernon a été l'élève du chef Otto-Werner Mueller avant de s'établir en Europe pour y étudier et y débuter sa carrière professionnelle. De 1965 à 1972, il est inscrit à la Akademie für Musik und Darstellende Kunst à Vienne (aujourd'hui Hochschule für Musik) où ses professeurs de composition, d'opéra et de direction d'orchestre sont Hans Swarowsky, Gottfried von Eimen, Erwin Ratz, Friedrich Cerba et Josef Mertin. Il étudie aussi avec Franco Ferrara à l'Académie Chigiana et au Salzburg Mozarteum. Durant cette même période il est président-étudiant de la Société internationale Gustav Mahler ainsi que chef d'orchestre du "American Opera Workshop" de Vienne. Après avoir obtenu son diplôme de l'Académie de Vienne avec grande distinction, Timothy Vernon a été invité à diriger plusieurs orchestres et maisons d'opéra en Autriche, en Italie, en Hollande, en Bulgarie, aux États-Unis et au Canada. Il revient au Canada en 1975 et il a depuis une carrière active au pays. Il a été chef d'orchestre et directeur musical de l'Orchestre symphonique de Régina, du Canadian Opera Touring Company, de l'Orchestre symphonique de Windsor et du Pacific Opera à Victoria, poste qu'il détient toujours. Il a dirigé depuis dix ans la plupart des orchestres symphoniques importants au pays, entre autres ceux de Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg, London, Kitchener-Waterloo, Toronto, Montréal, Québec et Halifax. De plus, il a dirigé des productions d'opéra avec les compagnies de Victoria, Vancouver, Edmonton, Calgary, Winnipeg et Toronto. Timothy Vernon oeuvre également auprès des jeunes musiciens. Il est directeur artistique du Courtenay Youth Music Centre et il a dirigé plusieurs orchestres universitaires en Colombie-Britannique. Il a aussi fait une tournée pan-canadienne avec le Western Youth Orchestra. Il a été nommé en 1986 professeur associé à l'Université McGill et chef d'orchestre de l'Orchestre symphonique de McGill, qui est aujourd'hui reconnu comme un des meilleurs orchestres universitaires au Canada. En 1988, Timothy Vernon dirigeait une production du Fidelio de Beethoven avec le Pacific Opera. Le réseau américain PBS en a fait un documentaire qui vient de se mériter une première place décernée par le Pacific Mountain Network pour l'excellence d'un programme. Le chef d'orchestre Timothy Vernon partage aujourd'hui son temps entre ses responsabilités avec l'Orchestre symphonique de McGill, avec le Pacific Opera et avec le CYMC, en plus de ses engagements comme chef invité à travers le pays.

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, April 10, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 10 avril 1991
à 20 h

Marc Couroux, piano

student of/élève de
Louis-Philippe Pelletier

This concert is presented as a component of course number 243-985.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985.

DREI KLAVIERSTÜCKE, OP. 11 (1909) — Arnold Schönberg (1874-1951)

Maßige
Maßige
Bewegte

SONATA, OP. 7 IN E-FLAT MAJOR (1796-97) — Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonate, op. 7, en mi bémol majeur (1796-97)

Allegro molto e con brio
Largo, con gran espressione
Allegro
Rondo: Poco allegretto e grazioso

INTERMISSION

KREISLERIANA, OP. 16 (1838) — Robert Schumann (1810-1856)

Äußerst bewegt
Sehr innig und nicht zu rasch
Sehr aufgeregt
Sehr langsam
Sehr lebhaft
Sehr langsam
Sehr rasch
Schnell und spielend

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, April 11, 1991
5:00 p.m.

Le jeudi 11 avril 1991
à 17 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre
Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

FLUTE QUARTET, K. 298, IN A MAJOR
(FOR FLUTE, VIOLA AND CELLO)
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Quartet pour flûte, K. 298, en la majeur (pour flûte, violon, alto et violoncelle)

Andantino
Menuetto
Rondo: Allegretto grazioso

Luanne Schlueter, flute/flûte, · Suazanne Young, violin/violon · Chantal Monastesse, viola/alto · Christine Harvey, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

STRING QUARTET NO. 2, OP. 92
Quatuor à cordes n° 2, op. 92
Sergei Prokoviev (1891-1953)

Allegro sostenuto
Adagio
Allegro

Alison McLellan, violin I/violon I · Craig Landry, violin II/violon II
Coca Bochonko, viola/alto · Christopher Rankin, cello/violoncelle
class of/classe de Thomas Williams

INTERMISSION

STRING QUARTET, OP. 74 IN E-FLAT MAJOR "HARP"
Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Quatuor à cordes, op. 74, en mi bémol majeur, "Harpe"

Poco adagio - allegro
Adagio ma non troppo
Presto
Allegretto con variationi

Cory Balzer, violin I/violon I · Sandra Baron, violin II/violon II ·
Heather Heron, viola/alto · Kim Ferguson, cello/violoncelle
class of/classe de Antonio Lysy

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, April 11, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 11 avril 1991
à 20 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre

Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

STRING TRIO, OP. 9 NO. 1, IN G MAJOR — Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Trio à cordes, op. 9 n° 1, en sol majeur

Adagio
Allegro con brio
Adagio, ma non troppo, e cantabile
Scherzo: Allegro
Presto

Maya Deforest, violin/violon · Caroline Lalancette, viola/alto · Mhairi Thompson, cello/violoncelle
class of/classe de Marcel Saint-Cyr

PIANO TRIO, OP. 90 "DUMKY" (PIANO, VIOLIN AND CELLO) — Antonin Dvořák (1841-1904)

Trio pour piano op. 90 "Dumky" (Piano, violon et violoncelle)

Lento maestoso - allegro
Andante - vivace - andante
Andante moderato
Allegro
Lento maesto - vivace quasi doppio movimento

Andrea Iuoras, piano · Kirsty Money, violin/violon · Mhairi Thompson, cello/violoncelle
class of/classe de Luba Zuk and/et Antonio Lysy

INTERMISSION

HORN TRIO, OP. 40 (PIANO, VIOLIN AND HORN) — Johannes Brahms (1833-1897)

Trio pour cor, op. 40 (piano, violon et cor)

Andante
Scherzo: Allegro
Adagio mesto
Finale: Allegro con brio

May Phang, piano · Blaise Magnière, violin/violon · Cinnamon Anderson, horn/cor
class of/classe de Tom Williams, Dorothy Morton and/et Jean Gaudreault

Stillpoint Publishing
Montreal, Ontario
H3A 1B5

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, April 12, 1991
5:00 p.m.

Le vendredi 12 avril 1991
à 17 h

Chamber Music Recital
Récital de musique de chambre

Marcel Saint-Cyr, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-985-01.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-985-01.

PIANO QUARTET, IN G MINOR, K. 478 — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Quartet pour piano, en sol mineur, K. 478

Allegro
Andante
Rondo: Allegro

Caroline Veevaete, piano · Annie Trépannier, violin/violon · Sarah Serban, viola/alto · Véronique Poulin, cello/violoncelle
class of/classe de Dale Bartlett and Douglas McNabney

STRING QUARTET, OP. 13, IN A MINOR — Felix Mendelssohn (1809-1847)

Quatuor à cordes, op. 13, en la mineur

Adagio - allegro vivace
Adagio non lento
Intermezzo: Allegro con moto
Presto

Caroline Lalancette, violin I/violon I · Guylaine Lemaire, II/violon II
Alexandra Fekete, viola/alto · Caroline Huot, cello/violoncelle
class of/classe de Douglas McNabney

INTERMISSION

PIANO TRIO, OP. 66, IN C MINOR — Felix Mendelssohn

Trio pour piano, op. 66, en do mineur

Allegro energico e fuoco
Andante espressivo
Molto allegro quasi presto
Allegro appassionato

Pascale Parenteau, violin/violon · Shirley Wright, cello/violoncelle · Sooka Wang, piano
class of/classe de Tom Williams and Tom Plaunt

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Saturday, April 13, 1991
12:00 p.m.

Le samedi 13 avril 1991
à 12 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

D'Arcy Gray, percussion

student of/élève de Pierre Béluse

Robert Caron, alto saxophone

Leslie Smith, clarinet/clarinette

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

DIVERTIMENTO FOR MARIMBA AND ALTO SAX — Akira Yuyama

Robert Caron, alto saxophone

SUITE FOR MARIMBA — Alfred Fissinger
Mist
Rendez-vous in Black
Esch S/Sure
Bastonge Convoy

THERAPY — John Serry
Anxieties
Fantasies
Aggressions

INTERMISSION

CADENZAS — Alexina Louie
Brillante - tranquillo
Leggiero e delicato
Molto calmo, expressive
Vibrant - tranquillo - vibrant

Leslie Smith, clarinet/clarinette

CHRONAXIE — Serge Arcuri

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Saturday, April 13, 1991
8:00 p.m.

Le samedi 13 avril 1991
à 20 h

Jazz Ensemble I
Ensemble de jazz I

Gordon Foote, director/directeur
with special guest/*avec l'artiste invité*
Rob McConnell, valve trombone

Tonight's appearance of Rob McConnell has been funded by the students of Jazz Ensemble I.
La participation de Rob McConnell a été financée par les étudiants de l'Ensemble de jazz I.

This concert is presented as a component of course number 243-495.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-495.

Selections to be made from the following:
Les oeuvres entendues seront choisies parmi les suivantes:

OLD DEVIL MOON	Harburg/Lane arr. Janice Finlay
THE NIGHT HAS A THOUSAND EYES	Bernier/Brainin arr. Tilden Webb
TIME FOR A CHANGE	Hank Levy
JUST IN TIME	Jule Styne arr. Mantooth
JUST ONE OF THOSE THINGS	Cole Porter arr. McConnell
BLUE HODGE	Gary McFarland arr. McConnell
PHIL NOT BILL	McConnell
YOU TOOK ADVANTAGE OF ME	Rogers/Hart arr. McConnell
BYE BYE BLUES	Bennett/Lown/Gray/Hamm arr. McConnell
COOL EYES	Horace Silver arr. McConnell
THE NEVER ENDING BLUES	Tom Dossett

McGill Jazz Ensemble I

Direction: Gordon Foote

Saxophone

Michel Therrien	Shawinigan, Quebec
Ian Babb	Burlington, Ontario
Kelly Jefferson	Regina, Sask.
Steve Kaldestad	Regina, Sask.
Samantha Duckworth	Montreal, Quebec

Trumpet/trompette

Jocelyn Couture	Victoriaville, Quebec
Doug Thrower	Toronto, Ontario
Brian O'Kane	North Bay, Ontario
Luigi Allemano	Edmonton, Alberta
Dean McNeill	Edmonton, Alberta

Trombone

David Jesperson	Montreal, Quebec
Kelsley Grant	Winnipeg, Manitoba
Alain Lebrun	Montreal, Quebec
Jules Estrin	Edmonton, Alberta
Peter Collins	Brantford, Ontario

French Horn/Cor

Lisa Booth	Toronto, Ontario
Trish Mudray	Winnipeg, Manitoba

Percussion: D'Arcy Gray — Tignish, Nova Scotia

Guitar/Guitare: Jim Head — Grande Prairie, Alberta

Bass/Basse: Drew Birston — Winnipeg, Manitoba

Piano: Tilden Webb — Regina, Sask.

Drums/Batterie: Jeff MacPherson — Halifax, Nova Scotia

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Monday, April 15, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 15 avril 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

David Kutz, tuba

student of/élève de Dennis Miller

Allison Gagnon, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SONATA IN E-FLAT MAJOR, BWV 1301 Johann Sebastian Bach
Sonate en mi bémol majeur, BWV 1301 (1685-1750)
Allegro
Siciliano
Allegro

SERENADE NO. 12 FOR SOLO TUBA, OP. 88 Vincent Persichetti
Sérénade n° 12 pour tuba seul, op. 88 (b. 1915)
Intrada
Andante affettuoso
Mascherata
Capriccio
Intermezzo
Marcia

SONATA FOR TUBA AND PIANO (1984) Oskar Morawetz
Sonate pour tuba et piano (1984) (b. 1917)
Allegro
Adagio
Allegro non troppo

INTERMISSION

SONATINA FOR TUBA AND PIANO (1972) Gary A. Kulesha
Sonatine pour tuba et piano (1972)
Distinctly Bizarre
Passionately Brooding
Absolutely Lunatic

CONCERTO FOR TUBA (1976) Bruce Broughton
Concerto pour tuba (1976)
Allegro moderato
Aria
Allegro leggero

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Saturday, April 6, 1991
8:00 p.m.

Le samedi 6 avril 1991
à 20 h

Brown University Wind Symphony
Matthew McGarrell, director/directeur
McGill Wind Symphony
l'Orchestre d'instruments à vent de McGill
Robert Gibson, director/directeur
McGill University Band
l'Harmonie universitaire de McGill
Tom Talamantes, director/directeur

This concert is presented as a component of course number 243-478.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-478.

Kleine Dreigroschenmusik
(Suite from The Threepenny Opera) Kurt Weill

Within five years of the explosive première of Kurt Weill's opera in Berlin, February 1929, the Nazis had not only placed *The Threepenny Opera* under a total ban, but had requested foreign organisations to return all full scores to Germany for immediate destruction. The dramatic political beginnings of this work, followed by Weill's narrow escape to the United States (where he eventually became a citizen in 1943), lend an aura of cinematic adventure to the otherwise lighthearted musical play.

Bertolt Brecht provided the text for *Threepenny*, which is based squarely on the foundations of *The Beggar's Opera* written by John Gay exactly two centuries earlier. Gay's opera ridiculed pompous conventions on two levels: on the level of the plot -- as we are told by the Beggar, who introduces the story, "Throughout the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road imitate the fine gentlemen" -- and on the level of the form. *The Beggar's Opera* is a parody of the Handelian operas then fashionable in London. As in conventional opera, the actors burst into song, but rather than operatic in nature, the melodies are characteristic of traditional English ballads. Again, it is the Beggar who informs us of the parody: "I have introduced the similes that are in all your celebrated operas ... I hope I may be forgiven that I have not made my opera throughout unnatural, like those in vogue." Like the opera of Weill-Brecht, *The Beggar's Opera* was immensely popular and also immensely disliked by the authorities.

In its mocking of bourgeois society, Brecht's satire may be even more pointed than Gay's. That Weill employs music to deride the bourgeois art form (opera) is seen, for example, in the overture. Weill immediately communicates his unconventional approach by ridding the orchestra of its conventional string section; instead he introduces the play with a "jazz-band" orchestration (saxophones, trumpets, trombones, timpani, banjo and harmonium), perhaps designed once again to poke fun at the use of word "opera" in the title.

In the same year that *Threepenny* received its première, Weill, following the tradition of basing serenade-like suites for wind orchestra on the scores of successful operas (a typical practice in Mozart's day), composed a concert suite entitled *Kleine Dreigroschenmusik*. Few suites from stage works can be considered works in their own right; most seem more accurately to be expedient condensations of the parent work. Although Weill used virtually the same jazz-type instrumental ensemble in the suite as he had used in the original, it is clear that *Kleine Dreigroschenmusik* eplores new possibilities by the concert format. Weill changed the accompaniment figures for some of the principal melodies and also rearranged the order of the numbers, creating interesting thematic juxtapositions. In general, a prior knowledge of the full-length dramatic original certainly enhances the listener's experience, but there is no question that the suite is also successful as "pure" instrumental music.

Capriccio Espagnol
Nikolai Rimsky-Korsakov

In the summer of 1887 Rimsky-Korsakov had settled in a new villa at Niol'skoye on Lake Nelay. The fresh air must have stimulated the composer's dormant creative energies (there had been six years of almost total silence since completion of his *Snow Maiden*) for he began re-working the sketches for a violin fantasia on Spanish themes which he had intended as a companion piece to his Russian fantasia; instead he transformed the Iberian themes into a purely orchestral work. Though praised for its dazzling virtuosity and innovative orchestral effects, *Cappricio Espagnol*, as the composer was quick to emphasize, was not simply a "magnificently orchestrated piece," but more, a "brilliant composition for orchestra." Rimsky-Korsakov further explained that the orchestral effect is not a mere "dressing-up," but the "very essence" of the work. This "very essence," as we learn from the composer's autobiography *My Musical Life* (1923), managed greatly to

impress the musicians at the first rehearsal of the piece: " ... the first movement had hardly been finished when the whole orchestra began to applaud. Similar applause followed all the other parts wherever a pause permitted. I asked the orchestra for the privilege of dedicating the composition to them." Rimsky-Korsakov listed the names of all 67 players in the dedication of the score. The enthusiasm of the orchestral musicians was matched by the audience on the night of the première, 31 October 1887, in St. Petersburg, when, despite the length of the composition, an encore of the entire piece was demanded.

Capriccio Espagnol consists of five continuous movements, the first of which is an *Alborada*. Although an ardent traveller (he spent three years in the navy, stopping at dozens of ports including New York), Rimsky-Korsakov evidently did not visit Spain, for his *Alborada,* rather than evincing the gentle graciousness of the morning serenades which incurably romantic Spaniards used to play underneath their lovers' (or hoped-for lovers') windows, seems instead to explode with all the pyrotechnics of a torreador song. What follows is a succession of contrasting sections which are punctuated throughout by brilliant solo parts and cadenzas. This virtuosic aspect of the work clearly amazed Rimsky-Korsakov's great contemporary, Peter Ilyich Tchaikovsky, who, having only seen the score and not having heard the performed piece, hastened to write in a letter: " ... your Spanish Caprice is a colossal masterpiece ..., and you may henceforth regard yourself as the greatest master of the present day."

Valerie Jackson

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Kleine Dreigroschenmusik -
(suite extraite de l'Opéra de quat'sous)
Kurt Weill

Dans les cinq ans qui suivirent la première explosive de l'opéra de Kurt Weill à Berlin, en février 1929, les Nazis n'avaient pas seulement jeté l'interdit sur *L'Opéra de quat'sous*, mais avaient demandé aux pays étrangers de restituer toutes les partitions à l'Allemagne pour les détruire. Les débuts assez spectaculaires de l'oeuvre suivis de l'évasion risquée de Weill aux États-Unis (dont il deviendra citoyen en 1943), confèrent une auréole d'aventure cinématographique moderne à son jeu musical autrement assez léger.

C'est Bertolt Brecht qui est l'auteur du texte de *L'Opéra de quat'sous* qui s'inspire de *L'Opéra des gueux* écrit par John Gay exactement deux siècles auparavant. Dans son opéra, Gay tourne en ridicule les conventions pompeuses à deux niveaux : au niveau de la trame -- comme nous le dit le gueux qui introduit le récit, "Dans toute l'oeuvre, on peut observer une similitude de manières entre la haute et la basse société, à tel point qu'il est difficile de savoir qui du gentilhomme imite l'homme de la rue ou réciproquement" -- et au niveau de la forme. *L'Opéra des gueux* est une parodie des opéras de Haendel alors très en vogue à Londres. Comme dans l'opéra classique, les acteurs se mettent constamment à chanter, même si les mélodies sont plus proches des balades anglaises traditionnelles que de l'opéra. À nouveau, c'est le gueux qui nous avise de la parodie : "J'ai présenté les similitudes que l'on trouve dans tous vos célèbres opéras... j'espère que vous me pardonnerez si mon opéra ne manque pas complètement de naturel, comme ceux qui sont à la mode". À l'instar de l'opéra de Weill-Brecht, *L'Opéra des gueux* a remporté un énorme succès et a également été copieusement critiqué par les autorités.

La satire de Brecht est sans doute en réalité plus acerbe que celle de Gay dans la façon dont il se moque de la société bourgeoise. Weill utilise la musique pour ridiculiser l'art bourgeois, comme en témoigne l'ouverture. Weill nous avertit d'emblée de son approche peu classique en supprimant de l'orchestre toute la section des instruments à cordes; en revanche, il ouvre l'opéra avec un orchestre de jazz (saxophones, trompettes, trombones, timbales, banjo et harmonium), sans doute pour faire un jeu de mots avec le terme opéra contenu dans le titre.

L'année même où *L'Opéra de quat'sous* a été joué en première, Weill, fidèle à la tradition qui consiste à baser les suites en forme de sérénade pour orchestre d'instruments à vent

sur des partitions d'opéra très prisées (habitude courante du temps de Mozart), a composé une suite concertante intitulée *Kleine Dreigroschenmusik*. Il est rare que des suites tirées d'oeuvres pour la scène soient considérées comme des oeuvres de plein droit; la plupart semblent être des condensés de l'oeuvre mère. Même si Weill a utilisé pratiquement le même ensemble instrumental de jazz dans la suite et dans l'original, il est manifeste que *Kleine Dreigroschenmusik* explore de nouvelles possibilités offertes par la forme concertante. Weill a modifié les figures d'accompagnement de certaines des principales mélodies et a restructuré l'ordre des nombres, ce qui crée des juxtapositions thématiques intéressantes. En général, il est préférable que l'auditeur connaisse l'oeuvre originale, même s'il est indubitable que la suite est parfaitement réussie comme musique instrumentale "pure".

Capriccio espagnol
Nikolaï Rimski-Korsakov

En été 1887, Rimski-Korsakov s'installe dans une nouvelle villa à Niol'skoye sur les bords du lac Nelay. Sans doute est-ce l'air frais de la campagne qui réveille l'énergie créatrice du compositeur dont l'inspiration était en veilleuse depuis près de six ans déjà, soit depuis qu'il avait terminé *Flocon de Neige*. Rimski-Korsakov se remet donc au travail, reprenant les esquisses d'une fantaisie pour violon sur des thèmes espagnols, morceau qui devait faire pendant à sa fantaisie russe; il décide plutôt de transformer les thèmes ibériques en une composition purement orchestrale. Oeuvre d'une virtuosité éblouissante émaillée d'effets orchestraux nouveaux, le *Capriccio espagnol*, aux dires du compositeur, n'est pas seulement "une oeuvre magnifiquement orchestrée", mais plutôt une "brillante composition pour orchestre". Rimski-Korsakov explique par ailleurs que l'effet orchestral n'est pas le résultat d'un simple "habillage" des idées musicales, mais plutôt "l'essence même de l'oeuvre". C'est justement "l'essence même" de l'oeuvre qui séduit les musiciens dès la première répétition, peut-on lire dans l'autobiographie de Rimski-Korsakov, *Chroniques de ma vie musicale* (1923) : "... à peine les musiciens avaient-ils exécuté le premier mouvement que l'orchestre tout entier se mit à applaudir. Les applaudissements reprirent chaque fois qu'une pause le permettait. Je priai les musiciens de me laisser leur dédicacer l'oeuvre." Rimski-Korsakov a inscrit les noms des 67 musiciens dans sa dédicace. Le soir de la première, le 31 octobre 1887, à Saint-Pétersbourg, l'enthousiasme du public ne le cède en rien à celui des musiciens et, malgré sa longueur, l'oeuvre est bissée intégralement.

Le *Capriccio espagnol* est écrit en cinq mouvements joués sans interruption. Le premier s'intitule *Alborada*. Bien que voyageur chevronné (il a notamment passé trois ans dans la marine, faisant escale dans de nombreux ports et notamment à New York), de toute évidence, Rimski-Korsakov n'est jamais allé en Espagne. En effet, au lieu de manifester la délicatesse et la grâce des sérénades matinales que les Espagnols, ces incurables romantiques, jouent sous la fenêtre de leur maîtresse (ou de la dulcinée à laquelle ils rêvent), *Alborada* explose avec toute la passion et la véhémence d'un chant de toréador. Suit une succession de sections contrastées ponctuées de parties solos et de cadences brillantes. Sidéré par la virtuosité de l'oeuvre qu'il n'a même pas eu le loisir d'entendre (il en a seulement lu la partition), Tchaïkovski s'empresse d'écrire à Rimski-Korsakov : "...votre *Capriccio espagnol* est un chef-d'oeuvre monumental... et vous pouvez désormais vous considérer comme le plus grand maître de notre époque".

Valerie Jackson

THE BROWN UNIVERSITY WIND SYMPHONY

Flute\Flûte
Su Ming Yeh
Stephanie Waecker
Valerie Fowler
Michèle Bernard

Piccolo
Susan Ferber

Oboe/Hautbois
Gabriela Yagupsky
Macduff Sheehy

Bassoon/Basson
Noah Beil
Joel Pedlikin
Keri Davidson

Saxophone
Michael Richman
Mark Berger
Greg Clark
Susan Brill

Clarinet/Clarinette
Andrew Holdsworth
David Huber
Heidi Kay
Patricia Ramaley
Anne-Marie Clodfelder
Elena Paolini
Diane Silva (E♭)
Jennie Sharf (bass/basse)
Greg Allard

French Horn/Cor
Ben Shouse
Paulette Bush
Eileen Mah
Melisa Lai

Piano
Randy Fayan

Trumpet/Trompette
William L. Gardner
Bradley Chun
Gail Fleischmann

Trombone
Jack Sheinbaum
Christopher Maden
Samantha Olds

Euphonium
Philip Deitch

Tuba
David Hall

Percussion
Richard Acker
Rob Greer
Chris Meli
Beth Allard

Brown University Wind Symphony
Matthew McGarrell, conductor/chef

SERENADE IN E-FLAT, OP. 7 (1881) — Richard Strauss (1864-1949)
Sérénade en mi bémol, op. 7 (1881)

FANFARE FOR A CELEBRATION (1986) — Ron Nelson (b. 1929)

MARCHE DES PARACHUTISTES BELGES (1946) — Pierre Leemans (b. 1897)

SINFONIA V (1990) — Timothy Broege

CHILDREN'S MARCH — Percy Aldridge Grainger (1882-1961)
"OVER THE HILLS AND FAR AWAY"
Randy Fayan, piano

INTERMISSION

McGill Wind Symphony/
Orchestre d'instruments à vent de McGill
Robert Gibson, conductor/chef

LITTLE THREEPENNY MUSIC — Kurt Weill (1900-1950)
1. Overture
2. The Moritat of Mack the Knife
3. The Instead-of Song
4. The Ballad of the Easy Life
5. Polly's Song
   (a.) Tango-Ballad
6. Cannon Song
7. Threepenny Finale

McGill University Band and McGill Wind Symphony
Harmonie universitaire de McGill et l'Orchestre d'instruments à vent de McGill
Tom Talamantes, conductor/chef

CAPRICCIO ESPAGNOL — Nicholas Rimsky-Korsakov (1844-1908) arr. Hindsley

Brown University and McGill University Wind Symphonies and the McGill University Band
Orchestres à vent de l'université Brown et de McGill et l'Harmonie universitaire de McGill
Matthew McGarrell, conductor/chef

RESONANCES (1990) — Ron Nelson

The McGill University Band/*Fanfare universitaire de McGill*
Tom Talamantes, director/directeur

Flute/Flûte
Ginzberg, T.
Harris, T.
Prinz, K.
Vantomme, J.
* Williamson, K.

Oboe/Hautbois
De Gonzague, M.
* Tropper, R.

Bassoon/Basson :
* Adolph, M.
Mah, P.

Clarinet/Clarinette
Avruskin, V.
Cowan, A.
Lee, L.
Price, L.
Riley, J.
Sheridan, J.
* Smith, E.
Thoman, D.
Winikoff, C.

Saxophone
* Hendrick, J.
Sharpe, J.
Sorenson, B.

Horn/Cor
* Anderson, J.
Campbell, K.
Hodder, C.
Nellis, S.
Nelsen, J.

Trumpet/Trompette
Champion, E.
* Cox, G.
Poulin, R.
Tiller, J.
Van Galen, M.

Trombone
Bartley, J.
Moffitt, C.
* Monette, F.

Euphonium
Nolet, S.

Tuba
Best, D.
* Bovell, C.

Percussion
Blaak, D.
Dim, M.
Jose, S.
Roberts, D.
* Simons, K.

*** Principal players**
Premières chaises

McGill Wind Symphony/*Orchestre d'instruments à vent de McGill*
Robert Gibson, director/directeur

Piccolo: Russell Itani

Flute/Flûte
Russell Itani - Principal
Heather Ingham
Erin Macri

Oboe/Hautbois
Suzanne Northover - Principal

Bassoon/Basson
Ben Glossop - Principal

Clarinet/Clarinette
Simon Beaudry - Principal
Tamara Bekefi
Susan Elliot
Eliazbeth Gray
Louise Neault

Saxophone
Yvan L'Allier - Principal
Eric Savoie
Paulina Pekova
Sophie Perrault

French Horn/Cor
Alexander Hynna

Trumpet/Trompette
Shawn Spicer - Principal
Gordon Galloway

Trombone
Michael Thomson - Principal
Alain Lebrun

Euphonium
Victoria Saunders - Principal
Nene Takagishi

Tuba
David Kutz - Principal
David Griffiths

Percussion
Marc Altman - Principal
Doug Patterson
Douglas Roberts
Yao Wen Yu

Guitar/Guitare
Alexander Pier-Federici

Bajo
James DiStefano

Piano
Andrew Martin

Librarian/Musicothécaire
Alison Grant

Manager
Elizabeth Gray

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, April 17, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 17 avril 1991
à 20 h

Contemporary Music Ensemble
Ensemble de musique contemporaine

Bruce Mather and Gyula Csapo,
directors/directeurs

This concert is presented as a component of course number 243-488-02.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-488-02.

In Somnis for Female Voice, F Horn and Piano
Eli-Eri de Moura

From Latin, *In Somnis* means, 'in a dream'. The text, specially written for the piece by the Brazilian poet W.J. Solha, describes a series of distorted, meaningless and dream-like images. The form of the composition is derived from associations between these images and the various stages of human sleep and dream.

The musical discourse of the work unfolds mainly as a result of the interplay of both different textures and different arrangements of a four-note symmetrical set.

In Somnis W. J. Solha

Loose sphere with clear lakes
The earth is spinning by itself
Into the deepest sleep

And the cows
In the reverberations of the pool
Drink light

There are several lit shop-windows in the dark avenue
In one of them beats the heart of time
Anxious
And then peals, death-like, the hour
And the nervous tics of the seconds follow

In the other beats the heart of time
Anxious
And then peals, death-like, the hour
And the nervous tics of the seconds follow

In the third beats the heart of time
Anxious
And then peals, death-like, the hour
And the nervous tics of the seconds follow

And in the next shop window I see the bow of a ship
Sinking in black and blue waves
In the ocean
And rising in a blast of foam

And sinks the ship's bow in black and blue waves
In the ocean
And rises in a blast of foam

And sinks the ship's bow in black and blue waves
In the ocean
And rises in a blast of foam
Leaving nothing behind

Psalm 23
Stephen Mullin

The Lord is my Shepherd I shall not want
He makes me lie down in green pastures
He leads me beside still water
He restores my soul
He leads me in the paths of righteousness
for his name's sake
Yea though I walk through the valley
(of the shadow) of death
I will fear no evil for Thou art with me
Thy rod and Thy staff they comfort me
Thou preparest a table before me
in the presence of my enemies
Thou anointest my head with oil,
my cup runneth over
Surely goodness and mercy shall follow me
all the days of my life
And I will dwell in the house of the Lord
forever.

Psalm 23 uses a free dialogue among the three instruments, each of which "speaks" the text in a way sensitive to its idiom. These instruments have the potential to highlight two aspects in the psalm -- the pastoral and the liturgical. The clarinet is representative of the Shepherd, playing his pipe, all the while guiding and nurturing his flock. The voices represent humankind's gratitude and celebration of its Shepherd.

The text is concerned with the restoration of the soul and this is musically depicted throughout. Each section begins with a consonance of one or two perfect fifths. From this point, the music ventures a distance proportionate to the text that it sets -- further away for the "valley of death" than for the "still water." The recurring cadence formula of the perfect consonance restores the initial imagery.

Eleven Hours in Minutes
David Wohl

This piece reflects a series of events and affections that occur between dusk and dawn, that is, over the course of eleven hours; hence, the title. In terms of composition, *Eleven Hours in Minutes* is a study in the convergence and divergence of parameters of timbre and articulation between the guitar and the cello. Underpinning this is a fairly strict registral and rhythmic organisation, the latter of which derives mainly from medieval Arabic modes.

A dream of falling
Alisdair MacLean

A dream of falling is about the dividing line

between dream consciousness and full consciousness. While the work is not strictly programmatic, it is informed by the progression of the dreamer surfacing from the dream world in to the "real" world, the confusion between the two before the waking-ego "organises" reality, the experience of "real" consciousness, and the inevitable movement back into the dream world.

Étude for Flute and Alto Saxophone
Karen van Bakel

This piece is a study in partnership. The instruments are inextricably bound to one another in that they contribute equally to the flow of energy. At the outset of the *Etude*, the instruments share the three main elements: sustained material, scale fragments, and more angular textures comprised of intervals characteristic to each instrument.

From the sustained material, a four-note motive eventually emerges and asserts itself at each turning point within a continuous sonorous wave. This undulating flow is twice interrupted by textures which suggest the opening of the piece. What ensues is a general rising motion, effected by scale fragments. The sustained element (this time represented by polyrhythmic trills) is interrupted at each ascending step by the four-note motive, which becomes increasingly assertive as it is pushed upward by rapid scale passages.

The climax is achieved through a contrast of extremes; aggressive blocks of sound using polar registers are juxtaposed with tranquil, sustained passages. The agression is gradually expended, leaving only tranquility.

Wolle die Wandlung - Chorale (1991)
André Villeneuve

This Quintet for brass and percussion is divided into three parts. The first and second parts lead towards the Choral which itself constitutes the final part. This Choral, composed of nine segments, is developed from one chord stemming from an harmonic element presented again and again during the second part.

Program notes written by the composers

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

In Somnis pour voix de femme, cor d'harmonie et piano
Eli-Eri de Moura

Du latin *In Somnis*, qui signifie «dans un rêve». Le texte du poète brésilien W.J. Solha écrit précisément pour l'oeuvre de Moura décrit un assortiment d'images déformées, oniriques ou dénuées de sens. Sur le plan de la forme, l'oeuvre s'inspire des associations qui existent entre ces images et les différentes phases du sommeil et du rêve chez l'homme.

Le discours musical de l'oeuvre naît du jeu des différentes structures et des différents arrangements d'une figure symétrique de quatre notes.

In Somnis
W.J. Solha

Sphère souple aux lacs limpides
La terre tourne seule
Dans un profond sommeil

Et les vaches
Dans les reflets de l'onde
S'abreuvent à la lumière

Plusieurs vitrines sont éclairées dans l'avenue sombre
Dans l'une d'elles, le temps scande son passage
Avec angoisse
Égrenant jusqu'à la mort l'heure qui passe
Puis le tic-tac nerveux des secondes qui s'enchaînent

Dans l'autre, le temps scande son passage
Avec angoisse
Égrenant jusqu'à la mort l'heure qui passe
Puis le tic-tac nerveux des secondes qui s'enchaînent

Dans la troisième, le temps scande son passage
Avec angoisse
Égrenant jusqu'à la mort l'heure qui passe
Et le tic-tac nerveux des secondes qui s'enchaînent

Dans la vitrine suivante, je vois la proue d'un vaisseau
qui s'enfonce dans les vagues bleues, les vagues noires
de l'océan
et se soulève dans un bouillonnement d'écume

Et la proue du vaisseau s'enfonce dans les vagues bleues, les vagues noires

de l'océan
et se soulève dans un bouillonnement d'écume

Et la proue du vaisseau s'enfonce dans les vagues bleues, les vagues noires
de l'océan
et se soulève dans un bouillonnement d'écume
Emportant tout avec elle.

Psaume 23
Stephen Mullin

Le bon Pasteur
Psaume de David
Yahvé est mon berger, rien ne me manque.
Sur des prés d'herbe fraîche il me parque.

Vers les eaux du repos il me mène,
il y refait mon âme;
il me guide aux sentiers de justice
à cause de son nom.

Passerais-je un ravin de ténèbres,
je ne crains aucun mal car tu es près de moi;
ton bâton, ta houlette sont là qui me consolent.

Devant moi tu apprêtes une table
face à mes adversaires;
d'une onction tu me parfumes la tête,
ma coupe déborde.

Oui, grâce et bonheur me pressent
tous les jours de ma vie;
ma demeure est la Maison de Yahvé
en la longueur des jours.

Le *Psaume 23* s'articule autour d'un dialogue entre les trois instruments qui expriment le texte chacun à sa manière, chacun selon son langage propre. Les instruments peuvent souligner deux aspects du psaume -- le pastoral et le liturgique. La clarinette représente le Pasteur qui joue de la flûte tout en veillant sur son troupeau. Les voix évoquent la gratitude de l'humanité et la célébration du Pasteur.

Le texte s'attache au rétablissement de l'âme, sentiment dont la musique est empreinte tout au long de l'oeuvre. Chaque section s'ouvre sur une consonance d'une ou deux quintes parfaites. La musique se fait plus ou moins lointaine selon le texte -- s'éloignant davantage pour «le ravin de ténèbres» que pour «les eaux du repos». La reprise de la formule cadencée de la parfaite consonance rétablit les images initiales.

Eleven Hours in Minutes
(Onze heures en minutes)
David Wohl

L'oeuvre reflète une série d'événements qui se produisent et d'affections qui s'expriment entre le crépuscule et l'aube, soit pendant les onze heures de la nuit, d'où le titre. Sur le plan de la composition, *Eleven Hours in Minutes* est une étude sur la convergence et la divergence des paramètres de timbre et d'articulation entre la guitare et le violoncelle. Une organisation relativement stricte du registre et du rythme inspirée essentiellement des modes médiévaux arabes sous-tend toute l'oeuvre.

A dream of falling
(Rêve de chute)
Alasdair MacLean

A dream of falling évoque la démarcation entre la conscience du rêve et la pleine conscience. Sans être une oeuvre à programme au sens strict du terme, la composition s'articule autour du cheminement du dormeur. Celui-ci quitte le domaine de rêve et revient à la réalité, éprouve une certaine confusion entre les deux états avant que son moi éveillé n'organise la réalité et fasse l'expérience de la conscience du réel. L'oeuvre s'achève sur l'inévitable retour au monde du rêve.

Étude pour flûte et saxophone alto
Karen van Bakel

Cette oeuvre se veut une étude sur les rapports d'association. Les instruments sont inextricablement liés l'un à l'autre contribuant tout autant l'un que l'autre à l'énergie qui anime l'oeuvre. Au début de l'Étude, les instruments ont essentiellement trois éléments en commun: matériel soutenu, fragments de gammes et structures plus angulaires s'insérant entre les intervalles caractéristiques de chacun.

Un motif de quatre notes finit par se détacher du matériel soutenu pour s'imposer à chaque tournant dans une vague sonore continue. Ce débit ondoyant est interrompu à deux reprises par des structures qui évoquent l'ouverture du morceau. Des fragments de gamme esquissent ensuite un mouvement généralement ascendant. L'élément soutenu (des trilles polyrythmiques cette fois) se trouve interrompu à chaque palier par le motif de quatre notes qui se fait de plus en plus insistant au fur et à mesure que les gammes rapides le repoussent vers l'aigu.

L'oeuvre culmine dans un contraste extrême; des blocs de sons agressifs s'inscrivant dans des registres polaires se juxtaposent à des passages soutenus paisibles. L'hostilité se lève peu à peu, laissant place à la seule sérénité.

Wolle die Wandlung - Chorale (1991)
André Villeneuve

Ce quintette pour cuivres et percussions se divise en trois parties. Les premières et deuxième parties sont un acheminement vers le Chorale qui constitue à lui seul la dernière partie. Ce Choral, consitutué de neuf membres, est élaboré à partir d'un seul accord issu d'un élément harmonique présenté maintes fois lors de la seconde partie.

Notes rédigées par les compositeurs.

Student Compositions/
Oeuvres de compositeurs étudiants

Wolle die Wandlung - Chorale (1991) André Villeneuve
for Brass Quintet and percussion/*pour quintette de cuivres et percussions*
Karen Donnelly, Darin Kelly, trumpet/trompette · Andrew MacDonald, horn/cor · François Godère, trombone · Dave Kutz, tuba · Jeff Brancato, percussion

Short Days Ago Louis Philippe Rivet
Lisa Martin, mezzo-soprano · Inouk Demers, guitar/guitare

Étude for Flute and Alto Saxophone Karen Van Bakel
Kate Herzberg, flute/flûte · Robert Caron, alto saxophone

The Door Ka Ming Lo
Ingrid Mankhof, soprano · Lawrence Charge, oboe/hautbois · Andrea Iuoras, piano

Dialogue pour deux pianos et trois tableaux Marc Ouellette
Tom Kellough, piano I · Stephen Wong, piano II

INTERMISSION

Psalm 23 Stephen Mullin
Victoria Pinnington, soprano · Torin Chiles, tenor/ténor · Nicolas Tremblay, clarinet/clarinette

Eleven Hours in Minutes David Wohl
Mhairi Thomson, cello/violoncelle · Inouk Demers, guitar/guitare

In Somnis Eli Eri de Moura
Margaret Ball, contralto · Cinnamon Anderson, horn/cor · Shauna Kohls, piano

Plier Tracey Larder
Ben Glossop, bassoon/basson · Dave Kutz, tuba · Jean François de Rochemont, doublebass/contrebass

A Dream of Falling Alisdair McLean
Nancy Hennan, flute/flûte · Emyln Ngai, viola/alto · Mary Beth MacDonald, piano · Erin Donovan, percussion

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Wednesday, April 17, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 17 avril 1991
à 20 h

Petra Babankova, guitar/guitare

student of/élève de Marc Deschênes

Denise Chiasson, guitar/guitare

student of/élève d'André Roy

This concert is presented as a component of course number 243-499-03.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-499-03.

SUITE VENEZOLANA — Antonio Lauro
Registro
Danza negra
Canción
Vals

ÉTUDE N° 11 — Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

SONATINA — F. Moreno Torroba
Allegretto
Andante
Allegro

PASSACAGLIA — S. L. Weiss (1686-1750)

Petra Babankova

INTERMISSION

A FANCY — John Dowland (1562-1626)

TORRE BERMEJA — Isaac Albeniz (1860-1909)

THÈME VARIÉ ET FINALE — Manuel Ponce

SONATINA, OP. 51 — Lennox Berkeley

FUGUE NO. 1 — Léo Brouwer (b. 1939)

Denise Chiasson

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Thursday, April 18, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 18 avril 1991
à 20 h

A concert of Italian Medieval music and Baroque English music with/
Un concert de musique médiévale italienne et baroque anglaise avec

Sylvain Bergeron, medieval lute and theorbo/luth médiéval et théorbe
Allan Fast, alto
Hank Knox, harpsichord/clavecin
Natalie Michaud, recorder/flûte à bec
Betsy MacMillan, viola da gamba/viole de gambe
Jean-Pierre Noiseux, percussion and recorder/percussions et flûte à bec

Radio-Canada
Réseau FM Stéréo

This concert is recorded by Radio-Canada for future broadcast on "Radio concert". Producer: Johanne Goyette.
Ce concert est enregistré par la Radio-Canada et sera diffusé ultérieurement à l'émission «Radio concert». Réalisation: Johanne Goyette.

IMPROVISATION - ISABELLA	Anon.
UNA PANTHERA	J. Ciconia
SIA MALADETTA	Anon.
LA BIONDA TREÇÇA	Guliemus
NON A NARCISSO O PIATA VAGHA MUSICHA SON CHE MI DOLGO PIAGENDO	F. Landini
FALLA CON MISURAS	Guliemus
O ROSA BELLA	J. Ciconia

INTERMISSION

TOCCATA FOR HARPSICHORD *Toccata pour clavecin* CANZONA PER BASSO SOLO	G. Frescobaldi (1583-1643)
"O RAVISHING DELIGHT" for alto, two recorders and continuo *pour alto, deux flûtes à bec et continuo*	Daniel Purcell (c. 1660-1717)
SUITE NO. 1 FOR TWO VOICE FLUTES AND VIOLA DA GAMBA ***Suite n°3 pour deux flûtes de voix et viole de gambe*** Fantazie Courante Ayre Saraband	Matthew Locke (c. 1630-1677)
"'TIS NATURE'S VOICE" "MUSIC FOR A WHILE" **"Sweeter Than Roses"**	Henry Purcell (1659-1695)
CHACONNE IN G MINOR FOR TWO RECORDERS AND CONTINUO ***Chaconne en sol mineur pour deux flûtes à bec et continuo***	Henry Purcell
YE SACRED MUSES Lament on the death of Thomas Tallis *Lamentations sur la mort de Thomas Tallis*	William Byrd (1543-1623)

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, April 18, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 18 avril 1991
à 20 h

Seta Baltayan,
cello/violoncelle
Zabel Manoukian,
piano

CBC Stereo
Montreal 93.5

This concert is recorded by CBC for future broadcast on "Music from Montreal". Producer: Frances Wainwright.
Ce concert est enregistré par la CBC et sera diffusé ultérieurement à l'émission «Music from Montreal». Réalisation: Frances Wainwright.

SONATA FOR CELLO SOLO — Marin Goleminov (b. 1908)
Sonate pour violoncelle seul

SONATA FOR CELLO AND PIANO IN A MINOR, "ARPEGGIONE" — Franz Schubert (1797-1828)
Sonate pour violoncelle et piano en la mineur, "Arpeggione"
Allegro moderato
Adagio
Allegretto

INTERMISSION

"SHOFAR" FOR CELLO SOLO — Alexander Brott (b. 1915)
"Shofar" pour violoncelle seul

SONATA FOR CELLO AND PIANO IN D MINOR, OP. 40 — Dmitri Shostakovitch (1906-1975)
Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur, op. 40
Allegro non troppo
Allegro
Largo
Allegro

Born in Istanbul **Zabel Manoukian** studied piano with Ferdi Statzer at the Istanbul Conservatory where she graduated with a First Prize. She immigrated to Canada in 1972 and studied at the Faculty of Music at McGill University with Dorothy Morton in the Bachelor of Music and Concert Diploma programs from which she graduated with High Distinction in 1976. Three times recipient of Canada Council Awards, of Gulbenkian Foundation and Armenian General Benevolent Union Scholarships, she pursued her studies with Hanns-Ulrich Kunze in the Nordwest deutche Musikakademie for a Master's degree until 1978 and later in New York with Nadia Reisenberg until 1982. Winner of several piano competitions, Zabel Manoukian can be heard regularly in recitals and broadcasts for CBC. She has played and appeared in radio and television programs in Istanbul, in Canada and West Germany. She has taught at the Conservatoire de musique du Québec at Trois Rivières, at the CEGEP de Trois Rivières and since 1986 has taught piano at the McGill Faculty of Music.

Seta Baltayan, referred to as the most outstanding, creative and original musicians by the "Sovetskaya Musika" in Moscow, was born in Plovid in 1952. She started studying the cello with Milcho Petrov when she was only seven years old. At the age of twelve she was awarded Second Prize and the title "Laureate" at the Third National Competition for Children and Teenagers - Instrumentalists. In 1966 the young cellist entered the High School of Music in Plovdiv, and in 1968, on the decision of the Committee for Culture, she was sent to Moscow to continue her studies. First she entered the Central School of Music at the Moscow Conservatoire and later, from 1970 to 1975, she was a student at the Conservatoire in the class of M. Rostropovich. At the Fifth International "Tchaikovsky" Competition in Moscow, in 1974, Seta Baltayan was awarded Fourth Prize, the title "Laureate" and the Special Prize of the Jury for the best performance of a work written specially for the competition by a Soviet composer. After her return to Bulgaria, Seta Baltayan actively worked as an artist at the "Theatre and Music" State Association. She has performed in the USSR, Czechoslovakia, Poland, Romania, the GDR, Australia, etc. She has regularly participated in the International Music Festival "Bratislava Music Festival", "Rostrum of the Young Performer" in Prague, "Sofia Music Weeks", "Varna Summer", "Chamber Music Festival" in Plovdiv.

♦

*Née à Istanbul, **Zabel Manoukian** a étudié le piano avec Ferdi Statzer au Conservatoire d'Istanbul où elle a remporté le premier prix. Elle est arrivée au Canada en 1972 et a fait des études à la faculté de musique de McGill avec Dorothy Morton dans le cadre des programmes de baccalauréat en musique et de diplôme de concert dont elle est sortie diplômée avec grande distinction en 1976. Récipiendaire de trois bourses du Conseil des arts du Canada, de la Fondation Gulbenkian et de l'Union des bénévoles arméniens, elle a poursuivi ses études sous la direction de Hanns-Ulrich Zunze à la "Nordwest deutche Musikakademic" où elle a obtenu une maîtrise en 1978 et plus tard à New York avec Nadia Reisenberg jusqu'en 1982. Lauréate de plusieurs concours de piano, Zabel Manoukian se produit régulièrement dans le cadre de récitals et d'émissions pour la CBC. Elle a donné des émissions à la radio et à la télévision à Istanbul, au Canada et en Allemagne de l'ouest. Elle a enseigné au Conservatoire de musique du Québec à Trois-Rivières, au cégep de Trois-Rivière et depuis 1986, elle enseigne le piano à la faculté de musique de McGill.*

***Seta Baltayan**, que la "Sovetskaya Musika" tient pour l'une des musiciennes les plus remarquables de son époque, est née à Plovdiv en 1952. Elle a entrepris l'étude du violoncelle avec Milcho Petrov alors qu'elle n'avait que sept ans. À l'âge de douze ans, elle a remporté le deuxième prix et le titre de lauréate au Troisième concours national des enfants et des adolescents - instrumentistes. En 1966, la jeune violoncelliste est entrée à l'école secondaire de musique de Plovdiv et en 1968, sur la décision du Comité de la culture, elle a été envoyée à Moscou pour y poursuivre ses études. Elle est entrée tout d'abord à l'École centrale de musique au Conservatoire de Moscou et ultérieurement, de 1970 à 1975, elle a été l'élève de M. Rostropovich au Conservatoire. Au Cinquième concours international Tchaïkovski de Moscou en 1974, Seta Baltayan a obtenu le quatrième prix, le titre de lauréate et le prix spécial du jury pour la meilleure interprétation d'une oeuvre composée spécialement par un Soviétique pour le concours. Après son retour en Bulgarie, Seta Baltayan a travaillé comme artiste à l'Association d'État de théâtre et de musique. Elle s'est produite en URSS, en Tchécoslovaquie, en Pologne, en Roumanie, en Allemagne de l'Est, en Australie, etc. Elle a régulièrement participé au festival de musique internationale "Bratislava Music Festival", au "Rostrum of the Young Performer" à Prague, aux "Sofia Music Weeks", au "Varna Summer" et au festival de musique de chambre de Plovdiv.*

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, April 19, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 19 avril 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Tom Kellough, piano

student of/élève de Charles Reiner

with/avec la participation de :

Anne Hunter, cello/violoncelle
Alexandra Fekete, viola/alto
Shauna Kohls, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

CELLO SONATA IN F MAJOR, OP. 99 (1886)
Sonate pour violoncelle en fa majeur, op. 99
Johannes Brahms (1833-1897)

Allegro vivace
Adagio affettuoso
Allegro passionato
Allegro molto

Anne Hunter, cello/violoncelle
Tom Kellough, piano

SONATA NO. 1 IN F MINOR
Sonate n° 1 en fa mineur
Sergei Prokoviev (1891-1953)

INTERMISSION

FANTASIA FOR FOUR HANDS IN F MINOR, OP. 103
Fantaisie pour piano à quatre mains en fa mineur, op. 103
Franz Schubert (1797-1828)

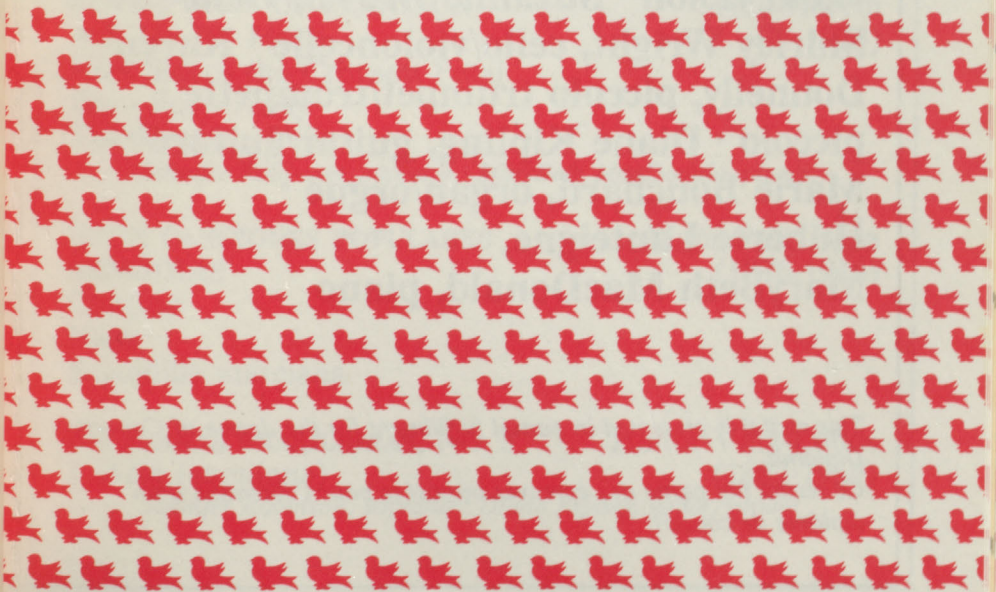
Shauna Kohls, Tom Kellough, piano

LACHRYMAE: REFLECTIONS ON A SONG BY JOHN DOWLAND OP. 48 (1950)
Benjamin Britten (1913-1976)

Alexandra Fekete, viola/alto
Tom Kellough, piano

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Friday, April 19, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 19 avril 1991
à 20 h

Concert Diploma Recital/
Récital de diplôme de concert

Jennifer Robinson, soprano

student of/élève de Winston Purdy

with/avec
Angélique Duguay, Craig Landry, violin/violon · Suzannë Brown, viola/alto · Shirley Wright, cello/violoncelle · Karen Donnelly, piccolo trumpet/trompette piccolo · Diane Kipling, guitar/guitare · Marie Bouchard, organ/orgue · Huberte Lanteigne, MaryBeth MacDonald, piano

This recital is presented in partial fulfillment for the degree of Concert Diploma.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'un diplôme de concert.

CANTATA BWV 51 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Jauchzet Gott in allen landen
Aria: Jauchzet Gott...
Recit: Wir beten zu dem Tempal an
Aria: Höchster, mache deine güte
Choral: Sei lob und Preismit Ehren
Alleluia

Jennifer Robinson, soprano · Angélique Duguay, Craig Landry, violin/violon · Suzannë Brown, viola/alto · Shirley Wright, cello/violoncelle · Karen Donnelly, piccolo trumpet/trompette piccolo · Marie Bouchard, harpsichord/clavecin

VORREI SPIEGARVI, OH DIO! K. 418 — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Jennifer Robinson, soprano · Huberte Lanteigne, piano

INTERMISSION

CINQ MÉLODIES POPULAIRES GREQUES — Maurice Ravel (1875-1937)
1. Le réveil de la mariée
2. Là-bas, vers l'église
3. Quel galant m'est comparable ?
4. Chanson des cueilleuses de lentisques
5. Tout gai !

Jennifer Robinson, soprano · MaryBeth MacDonald, piano

FOUR POEMS OF TENNYSON — Ned Rorem (b. 1923)
Ask Me No More
Now Sleeps the Crimson Petal
Far - Far - Away
The Sleeping Palace

Jennifer Robinson, soprano · MaryBeth MacDonald, piano

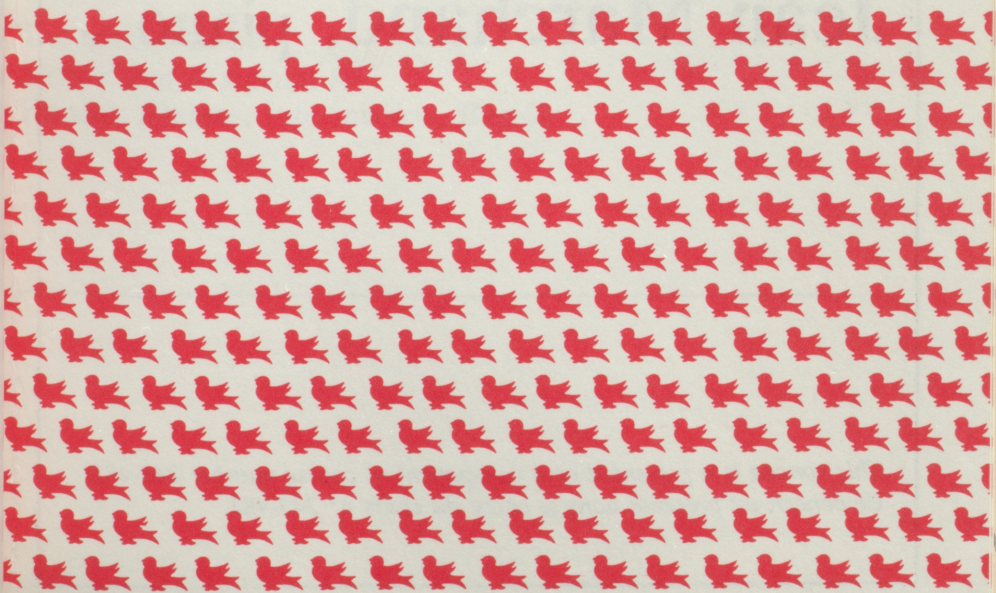
SIETE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS — Mañuel de Falla (1876-1946)
Canción
Nana
Seguidilla marciana

BACHIANAS BRASILEIRAS, NO. 5 — Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
1. Aria (cantilena)

Jennifer Robinson, soprano · Diane Kipling, guitar/guitare

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Monday, April 22, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 22 avril 1991
à 20 h

Nadia Francavilla,
violin/violon
student of/élève de Mauricio Fuks
Jean Marchand, piano

This concert is a presented as a component of course number 243-481.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-481.

Please note the following changes in tonight's program:
Veuillez prendre note des changements suivants au programme de ce soir :

The Dvořák concerto will be replaced by
Le concerto de Dvořák sera remplacé par

SONATA NO. 2 IN A MAJOR, OP. 100
Sonate n° 2 en la majeur, op. 100
Allegro amabile
Andante tranquillo - vivace - andante - vivace di più - andante - vivace
Allegretto grazioso

The order will be:
L'ordre sera le suivant :
Handel, Brahms, Intermission, Bartók

SONATA NO. 4 IN D MAJOR
Sonate n° 4 en ré majeur
Largo
Allegro
Larghetto
Allegro

George Frideric Handel
(1685-1759)

SONATA NO. 1
Sonate n° 1
Allegro appassionato
Adagio
Allegro

Béla Bartók
(1881-1945)

INTERMISSION

CONCERTO IN A MINOR, OP. 53
Concerto en la mineur, op. 53
Allegro, ma non troppo
Adagio, ma non troppo
Finale: Allegro giocoso, ma non troppo

Antonin Dvořák
(1841-1904)

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Wednesday, April 24, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 24 avril 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Allan Kennedy, violoncello

student of/élève d'Antonio Lysy

Sylviane Deferne, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SONATA NO. 1 IN E MINOR, OP. 38 — Johannes Brahms (1833-1897)
Sonate n° 1 en mi mineur, op. 38
Allegro non troppo
Allegretto quasi menuetto
Allegro

SUITE NO. 5 IN C MINOR, BWV 1011 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Suite n° 5 en do mineur, BWV 1011
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte I
Gavotte II
Gigue

INTERMISSION

CAPRICE NO. 9 IN D FOR SOLO CELLO, OP. 25 — Alfredo Piatti (1822-1901)
Caprice n° 9 en ré pour violoncelle seul

SONATA IN D MINOR, OP. 40 — Dmitri Shostakovitch (1906-1975)
Sonate en ré mineur, op. 40
Allegro ma non troppo
Allegro
Largo
Allegro

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Wednesday, April 24, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 24 avril 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise
Kim Freeman,
baritone saxophone/saxophone baryton
student of/élève d'Abe Kestenberg
Peter Wightman,
tenor saxophone/saxophone ténor
student of/élève de Peter Freeman
Joey Pietraroia, soprano saxophone
student of/élève de Gerald Danovitch

Mark IV Saxophone Quartet:
Joey Pietraroia, soprano saxophone
Robert Caron, alto saxophone
Peter Wightman,
tenor saxophone/saxophone ténor
Kim Freeman,
baritone saxophone/saxophone baryton
with/avec la participation de
Lisa Booth, french horn/cor

Eugene Plawutsky, coach/répétiteur

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SUITE POUR QUATUOR DE SAXOPHONES (1982) — Denis Bédard (b. 1950)

Ouverture
Allegro vivo
Aria
Burlesque
Siciliano
Final

QUATUOR POUR SAXOPHONES (1986) — Ida Gotkowsky (b. 1933)

Mysterioso
Lent
Linéaire
Cantilène
Final

INTERMISSION

HOUSEHOLD MUSIC - THREE PRELUDES ON WELSH HYMN TUNES (1943) — Ralph Vaughan-Williams (1872-1958)

"Crug-Y-Bar" - Fantasia
"St. Denio" - Scherzo
"Aberystwyth" - Variations

QUATUOR POUR SAXOPHONES (1956) — Pierre-Max Dubois (b. 1930)

Ouverture
Doloroso
Spirituoso
Andante-presto

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, April 25, 1991
5:00 p.m.

Le jeudi 25 avril 1991
à 17 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Karen Donnelly,

trumpet/trompette

student of/élève de Robert Earley

Allison Gagnon, piano

Brass Quintet/*Quintette à cuivres :*
Darin Kelly, trumpet/trompette, Andrew MacDonald, french horn/cor, François Godère, trombone
David Kutz, tuba
String Ensemble/*Ensemble à cordes :*
Jean-Marie Kent, conductor/chef
Tom Kondzielewski, Sara Serban, Sandy Baron, Allan Funk, Suzannë Brown, Coca Bochonko, Mhairi Thompson, David Whitla, Angélique Duguay, Paul McCulloch

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SONATA IN D (G.7) — Guiseppe Torelli
Sonate en ré (G.7) — (1658-1709)
Grave - Allegro
Grave
Allegro
Grave - Allegro

CONCERTO IN E-FLAT — Jan Krtitel Jiri Neruda
Concerto en mi bémol — (1708-1770)
Allegro
Largo
Vivace

FOUR VARIATIONS ON A THEME BY SCARLATTI — Marcel Bitsch
(b. 1921)
Quatre variationes sur une thème de Scarlatti
Theme - Allegro
Var. I - Più vivo
Var. II
Var. III - Andante
Var. IV - Allegro vivo

INTERMISSION

SONATA FOR TRUMPET AND PIANO — Kent Kennan
Sonate pour trompette et piano — (b. 1913)
With Strength and Vigor
Rather Slowly and with Freedom
Moderatley Fast with Energy

QUINTET NO. 3 — Victor Ewald
(1860-1935)
Allegro moderato
Moderato
Andante
Vivo

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, April 26, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 26 avril 1991
à 20 h

McGill Conservatory String Orchestra

Ensemble à cordes du Conservatoire de McGill

Sylvie Allaire-Zakarian,
director/directrice

Préville Fine Arts Centre String Orchestra

Ensemble à cordes du Centre Préville

Lucie Boisvert, director/directrice

McGill Conservatory String Orchestra

DANZA — Vaclau Nelhybel

Soloists/solistes : Saily Miousse, Laurence Péloquin, Kelina Gotman, violin/violon · Lara Braitstein, cello/violoncelle

TWO HEBREW MELODIES — Lennie Niehaus (arr.) Vernon Leidig (arr.)

SHOGHER DJAN (SUN RAYS) — Gomidas
ARMENIAN FOLK SONG

DANCE OF THE TUMBLERS — Nikolai Rimsky-Korsakov
from/extrait de *Snow Maiden* — Sandra Dackow (arr.)

THREE CHINESE SCENES — Harry Alshin
The Emperor's Palace
A Song for the Princess
March of the Dragons

THEMES FROM "AN AMERICAN IN PARIS" — George Gershwin
Theresa Wilson, piano — Paul Jennings (arr.)

CSÁRDAS — Monti
(Hungarian)

INTERMISSION

Préville String Orchestra

FUGUE IN G MINOR — Johann Sebastian Bach
Fugue en sol mineur

SUITE FOR STRINGS — Wolfgang Amadeus Mozart
Allegro
Andante
Menuetto
Allegro molto

MARCH FROM "CARMEN" — Georges Bizet

McGill and Préville Orchestras

LA FOLIA — Arcangelo Corelli/Harry Alshin (arr.)
LA CUMPARSITA — Georges Rodriguez/Merle Isaac (arr.)
Lucie Boisvert, director/directrice

LIEBESLIED — Fritz Kreisler/Merle Isaac (arr.)
LIEBESFREUD
Sylvie Allaire-Zakarian, director/directrice

McGill Conservatory String Orchestra
Ensemble à cordes du Conservatoire de McGill

Violin/Violon
Saily Miousse (solo)
Kelina Gotman (solo)
Matia Gotman
Nguyen Nguyen
Erica Martel
Christine Menzer
Alex Vartazamian
Cedric Sabbah
Lulu Ang
Nayiri Piloyan
Caroline Desjardins
Noemie Pelzer
Rebecca Bimik
Dax Tai
Laurence Péloquin (solo)
Andréanne Péloquin
Mytrang Nguyen
Vivianne Rozsa
Chung Wen Tsao
Alexandra McIntosh

Cello/Violoncelle
Lara Braitstein (solo)
Elise Felton
Clara Lowrenger
Garo Vartazamian

Piano
Tersa Wilson

Préville Fine Arts Centre String Orchestra
Ensemble à cordes du Centre Préville

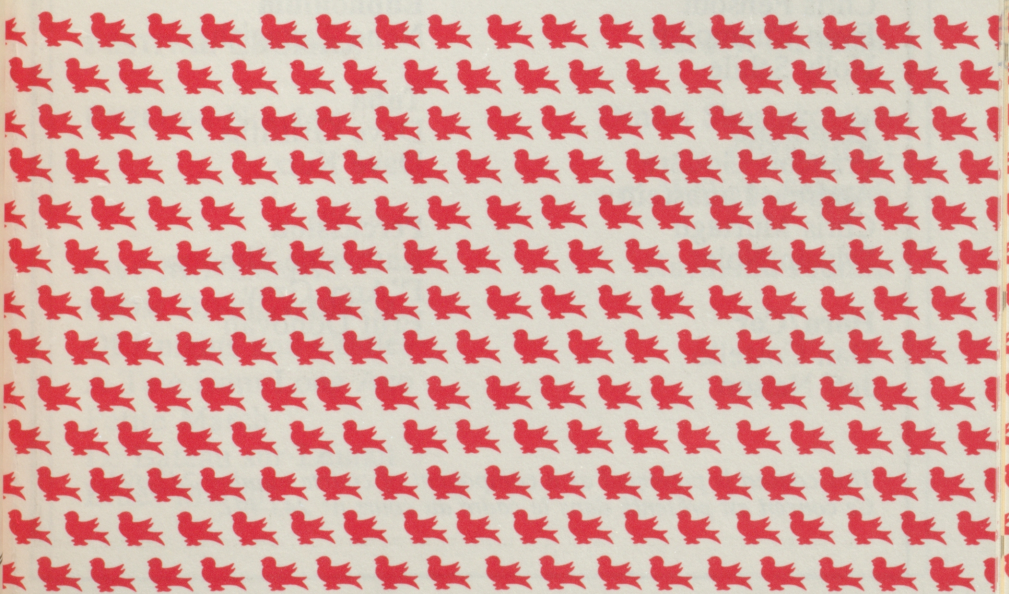
Violin/Violon
Sonia Gonzales
Emilie Belard
Alexandre Rousseau
Isabelle Deich
Alain Brassard
Julie Lapierre
Ernest Poon
Antoine Bédard
Etienne Bariteau
Richard Cloutier
Ragu Murugesan
Meena Marugesan
Christopher Ward
Jacinthe Morsani

Viola/Alto
David Cavalière

Cello/Violoncelle
Allan Neale
Michele Burrowes

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Monday, April 29, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 29 avril 1991
à 20 h

McGill Brass Choir
Choeur de cuivres de McGill
Tim Booth, director/directeur
Paul Jessen, organ/orgue

Trumpet/Trompette
John Ellis
Terry Heckman
Chris Fensom
Evan Champion
Holly Schile

Trombone
François Godère
Andrew Laubstein
Chris Murtagh
Sylvain Nolet

Horn/Cor
Dan Costello
Jeff Nelson
Alexander Hynna
Caroline Lambert

Euphonium
Nene Takagishi

Tuba
Dave Griffiths
Dave Kutz

Percussion
Katherine Simons
D'Arcy Gray
Erin Donovan

This concert is presented as a component of course number 243-491.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-491.

PRELUDE AND FUGUE IN G MINOR *Prélude et fugue en sol mineur*	Johann Sebastian Bach (1685-1750) arr. Joe Zuskin
FUNERAL MARCH *Marche funèbre*	Edvard Grieg (1843-1907)
FINLANDIA	Jean Sibelius (1865-1957) arr. Eric Heidenheim
CANTICLE FOR BRASS Con brio Adagio Con brio	Albert L. Carr
THE EARLE OF OXFORDS MARCH	William Byrd (1543-1623) arr. Elgar Howarth

INTERMISSION

CANZON SEPTIMI TONI NO. 1	Giovanni Gabrieli (c. 1554-1612)
FESTIVAL CHORALE	Cardon Burnham
PRELUDE NO. 14	Dmitri Shostakovitch (1906-1975) arr. William Schmidt
FIVE MOVEMENTS FROM DIVERTIMENTO Of Knights and Castles A Tale from Long Ago Petite March Le Bateau sur Léman Blues March	Raymond Premru

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Tuesday, April 30, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 30 avril 1991
à 20 h

Cinnamon Anderson, horn/cor
student of/élève de John Zirbel

Blaise Magnière, violin/violon
student of/élève de Mauricio Fuks

May Phang, piano
student of/élève de Dorothy Morton

This concert is presented as a component of course number 243-485.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-485.

NOCTURNO FOR HORN, OP. 7 Franz Strauss
Nocturne pour cor, op. 7 (1822-1905)

HORN CONCERTO, OP. 91 Reinhold Glière
Concerto pour cor, op. 91 (1875-1956)
Allegro
Andante
Moderato: Allegro vivace

Cinnamon Anderson, horn/cor

INTERMISSION

TRIO FOR PIANO, VIOLIN AND HORN, OP. 40 Johannes Brahms
Trio pour piano, violon et cor, op. 40 (1833-1897)
Andante
Scherzo: Allegro
Adagio mesto
Finale: Allegro con brio

Cinnamon Anderson, horn/cor · Blaise Magnière, violin/violon · May Phang, piano

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Wednesday, May 1, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 1er mai 1991
à 20 h

Catherine Herrmann,
voice/*voix*, dulcimer
Angèle Trudeau, voice/*voix*

with/*avec la participation de*
Rebecca Bain, voice/*voix*
Jean-Pierre Noiseux,
flute, percussion/*flûte, percussions*
Chantale Phan,
psaltery, portativ organ/
psaltérion, orgue portatif
Ariane Dind,
viel, harp/*vielle, harpe*

This concert is presented as a component of course number 243-475B.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-475B.

Part I - English music
Première partie - Musique anglaise

FUWELES IN THE FRITH — Anon., c.1270

Birds in the wood, fishes in the flood, and I must go mad.
Much sorrow I walk with for best/beast of bone and blood.

EDI BE THU — Anon., c.1245

BRYD ONE BRERE — Anon., c.1275

A. ST. NICOLAS — Anon.
B. CRIST AND SAINTE MARIE — St. Godric, c.1070-1170

THE CRUEL SISTER
(Traditional Northeast Scots ballad with roots in Scandinavia)

MIRI IT IS — Anon., c. 1225

BRING US IN GOOD ALE
(Tune prior to 1460, lyrics traditional)

LOU LOU LOU — Anon., c. 1300

Lo! Where she goes! For her I lost my holy water!

GABRIEL FRAM HEVEN-KING — Anon., late 13th c.

I SING OF A MAIDEN
(Anonymous lyric c. 13th century, music by Catherine Herrmann)

JESU CRISTES MILDE MODER — Anon., c. 1250

SUMER IS ICUMEN IN — Anon., c. 1225

INTERMISSION

Part II - German music
Deuxième partie - Musique allemande

COLUMBA ASPEXIT — Hildegard von Bingen (1098-1179)
(sequentia de Sancto Maximo)
Une vision de St-Maximine célébrant la messe
A vision of St. Maximin celebrating mass

O VIRIDISSIMA VIRGA (de Santa Maria)
Hommage à Marie, mère de tout renouveau
Prayer to Mary, mother of all renewal

TEMPUS TRANSIT GELIDUM — from *Carmina Burana* Ms Anon., 12th-13th c.
Chanson du printemps et de séduction
Song of spring and seduction

PROCURANS ODIUM
Chanson d'amour : *...des épines de mon ennemi, les fruits de la vigne je récolte.*
Love song: *...from the thorns of my enemy, grapes may be harvested.*

EXIIT DILUCULO RUSTICA PUELLA
Que faites-vous donc mon Seigneur? Venez jouer avec moi!
What are you doing my Lord? Come and play with me!

ICH WAS EIN CHINT SO WOHLGETAN
Maudit tilleul, sous lequel grâce et pureté j'ai perdues...
Cursed linden tree, under which I lost my grace and purity...

UNDER DER LINDEN — Walther von der Vogelweide (1170-1230)
(Minnelied)
Sous le tilleul, une jeune fille rencontre son amant.
A maiden meets her lover under the linden tree.

Owê dirre sumerzît — Neidhart von Reunthal (1190-1240)
Chanson d'hiver/Winter song

Der oben swebt — Oswald von Wolkenstein (1377-1445)
Chanson de Croisade à la Vierge, où sont décrites les merveilles de la nature.
Pilgrimage song to the Virgin Mary describing the wonders of nature.

DER MAI MIT LIEBER ZAL — Oswald von Wolkenstein
Le jeu des oiseaux en mai
The frolic of birds in May

ACH SENLICHES LEIDEN
Les douleurs et tourments d'un amour non partagé
The pain and torment of unrequited love

Part I - English music

Fuweles in the frith
This is one of the earliest two-part songs in English. Although the music is plainchant-influenced, the words are secular. Anglo-Saxon poetry uses alliteration, assonance and stress, a love of punning, and vivid formulaic phrases describing nature. The Norman/French influence is in the use of rhyme.

Edi be Thu
This two-part song belongs to the cult of the blessed virgin, and perhaps to the Queen of the May as well!

Bryd one brere
This lovely, intimate song was found on the back of a 12th-century papal bull. It is a rare example of a medieval love song, embodying the best qualities of middle English prosody. Some scholars speculate that the tune may have originated in Ireland. The courtly love theme blends with a long pagan lore of magical birds. Here, a lover is telling his love-secrets to a bird on a briar; at moments, the bird seems to become both lover and beloved.

a. St. Nicolas
b. Crist and Sainte Marie St. Godric

St. Godric's songs are the earliest English poems with surviving music. He was a Northumbrian merchant/pirate who became a visionary hermit for 60 years. Godric's songs, which came to him in angelic visions, combine some aspects of Gregorian chant with indigenous sounds of non-church origin, such as gapped and pentatonic scales. Tune idioms found here still occur in the Northumbrian and Scottish oral traditions.

St. Nicolas, patron saint of wandering scholars, was one of the most popular of medieval cults. Our three-voice arrangement of a monophonic tune refers to early English styles of improvisation, especially in the use of parallel thirds.

In *Crist and Sainte Marie*, two angels appear escorting the ghost of Godric's sister Burgwen, who perches on his bench/alter and tells him of her treatment in heaven.

The Cruel Sister
The narrative oral tradition was a vital part of music in medieval times. It is likely that most of the archaic or "classic" ballads were "in place" between the 13th and 14th centuries. Since the nature of oral tradition is change, there is no way of knowing how these pieces sounded. We include this ballad because it is in the archaic family and because it was learned orally by the singer. It is in the older couplet/refrain form (not the later four-line stanza), and preserves a world of pagan feeling and assumptions, references and symbols. In this horrifying, beautiful tale of jealousy, murder and magic, the minstrel is the pivotal figure who channels a magic transformation. There is no Christian morality or redemption. It is a very ancient theme. *The Cruel Sister* has many variations. This version juxtaposes its ominous narrative with a refrain that refers to the wild broom plant–an ancient erotic fertility symbol. Broom areas border the supernatural. The refrain is incantatory, but also dance-like, perhaps evoking the rhythm of women singing as they "lay the band" around a broom plant to make brooms.

Miri it is
A secular song (fragment?) remembering summer and dreading winter. Its special trait is the tune, which skips from high to low notes in each phrase, much like many oral-traditional tunes from Scotland and unlike any liturgical music.

Bring us in good ale
The carol tradition for all agricultural and seasonal festivals was well established before 1300. This carol tune originally had a (still existing) Nowell salutation text, and secular drinking one (now lost). Though the words we sing are traditional, the cult of the Blessed Lady and the eating of raven's flesh have a distinctly medieval feel.

Lou lou lou
This two-part song was discovered in 1968, jotted down in a medieval university textbook on rhetoric.

Gabriel fram Heven-King
This retelling of the annunciation is a vernacular version of the famous *Angelus ad*

Virginem song referred to in Chaucer's *Miller's Tale*. Of many manuscript versions, this is the only two-voice setting.

I sing of a Maiden
(music by Catherine Herrmann)

This lovely rare lyric describes the birth of Jesus to Mary as dew in April falling on the grass, on the flower, and on a blossoming branch. Since the music is long lost, we have composed our own melody.

Jesu Cristes milde moder
This crucifixion lamentation is a sequence that uses simple tune-formulae in a narrow range. It is the only medieval English vernacular version of the Latin *Stabat* text that uses its own music as opposed to a *contrafactum*. Though it has a plainchant feel, it uses the voice-crossing technique of *gymel*, which grew out of popular practice. The lyrics portray Mary's ordeal as a mother, ending with a prayer for intercession.

Sumer is icumen in
One of the best known medieval compositions, it has provoked endless debate. It is self-described as a *rota* (canon). Also written in is a Latin Easter lyric. The music, the Latin and the wonderfully secular English lyrics were presumably written by the same monk, which tells us a great deal about the fluid boundaries between sacred and secular music in those days. The music is very English with its interchanging voices and its major mode air. Although it sounds popular, it is structurally complex and "learned." *Perspice Cristicola* and *Bullocks start and Buckes fart*; Lenten and May!

Catherine Herrmann

Deuxième partie - Musique allemande

Columba aspexit Hildegard von Bingen
(sequentia de Sancto Maximo)

L'oeuvre de l'abbesse bénédictine **Hildegarde de Bingen** est d'une diversité remarquable. En plus de près de 80 compositions vocales (hymnes, séquences, antiphones, réponses) que l'on trouve dans le recueil de musique et de poésie *Symphonia armonie celestium revelationum* et du drame musical *Ordo virtutum,* se comptent parmi ses oeuvres trois livres de visions mystiques, des oeuvres des domaines de la théologie, de la médecine, des sciences physiques, de même que des biographies de saints.

Une riche correspondance avec des leaders spirituels et politiques tels que le pape Eugène, saint Bernard de Clairvaux, l'empereur d'Allemagne Conrad, son successeur Frédéric Barberousse, témoigne de l'intérêt et de l'admiration que suscitait son travail au 12^{e} siècle.

Les pièces du livre des *Symphonia armonie* étaient composées pour accompagner le service divin au couvent. Elles sont en grande partie des pièces de louange, dédiées à divers apôtres et martyrs. Hildegarde les disait d'inspiration divine, accompagnant ses visions. *Columba aspexit,* chant de louange à St-Maximine, emprunte beaucoup au livre des ecclésiastiques 50: 1-26, qui est une célébration du grand prêtre Simon. Le texte est très riche de saisissantes images, de symboles et de métaphores. Le divin est représenté par la colombe, observant Maximine à travers une fênetre, qui est elle-même symbole de la grâce du Christ et a travers laquelle se révèle le Nouveau-Testament.

O viridissima virga (de Santa Maria)
O viridissima virga, hommage à la Vierge Marie, peint les plus grandes beautés de la nature.

Carmina Burana
Le manuscrit des ***Carmina Burana*** (12^{e}-13^{e} siècle), rassemblé et conservé à la bibliothèque du monastère Benediktbeuern près de Munich, est considéré comme une des sources les plus importantes de poésie latine médiévale. Une de ses particularités est de contenir une cinquantaine de poèmes de langue alle-mande. Il est généralement attribué aux Goliards, jeunes clercs et étudiants assoiffés de savoir et d'aventures de toutes sortes, qui sillonnaient d'une université à l'autre les routes d'Europe.

Leurs poèmes sont regroupés par thèmes : chansons à boire et de jeu, chansons à la gloire du printemps (*Tempus transit gelidum*, dont une strophe en moyen-haut allemand

subsiste), chansons d'amour (*Procurans odium, Exiit diluculo*), poèmes moralisateurs et immoraux (*Ich was ein chint*), chant spirituels, jeux liturgiques, parodies. *Ich was ein chint so wohlgetan* est un amusant exemple de poésie macaronique, où sont alternés vers latins et allemands.

Fortement influencés lors de leurs débuts par l'art courtois des troubadours et trouvères, les *Minnesänger* allemands développent rapidement un style personnel et indépendant, caractérisé par une préférence pour les textes de nature très réaliste. L'amour des femmes y est humain et très accessible contrairement à l'idéal courtois des troubadours, et les beautés de la nature, simples, mais toujours présentes. Texte et musique sont agencés dans le style syllabique (une syllabe par note).

Under der linden (Minnelied)
Walther von der Vogelweide

Walther von der Vogelweide (1170-1230) est certainement le plus illustre des poètes du *Minnesang* et a connu la gloire en son temps. *Under der linden* emprunte sa mélodie à une chanson de trouvère anonyme *En mai au douz ten nouvel* (procédé couramment utilisé au Moyen-Age appelé *contrafactum*, ou "contrefaçon"). Une jeune fille y raconte ses amours sous un tilleul.

Neidhart von Reuenthal (1190-1240) anime sa poésie d'un réalisme surprenant, en la truffant d'anecdotes et de descriptions bruyantes de vie quotidienne. La majorité de ses poèmes tombe dans l'une ou l'autre des catégories suivantes : chansons d'hiver et chansons d'été, où une description de la saison précède un fait divers impliquant le poète. La dernière strophe est souvent la plus personnelle et désigne des personnages précis. La chanson d'hiver *Owê dirre sumerzît* répond à tous ces critères. Neidhart nous y dévoile les noms de quelques ennemis...

Der oben swebt, Der mai mit lieber zal
Ach senliches leiden
Oswald von Wolkenstein

Le célèbre Oswald von Wolkenstein (1377-1445), grand voyageur et aventurier natif du Tyrol, est le dernier poète-musicien issu de la tradition du *Minnesang*. Une très grande partie de ses *lieder* est autobiographique et forme la principale source d'information que nous ayons sur sa vie. Son oeuvre comporte quelque 130 *lieder*, dont près de 40 sont polyphoniques. Ces derniers représentent une des premières contributions majeures de l'Allemagne à la musique contrapuntique.

Der oben swebt, *lied* polyphonique, a été composé lors d'un pèlerinage en Terre Sainte, instigué par la "dame" du compositeur. Il est une touchante prière à la Vierge Marie. Wolkenstein a donné six autres textes à cette mélodie qui est certainement une de ses plus belles. On y reconnaît, tout comme dans les pièces qui suivent, le style syllabique typique des compositeurs allemands de l'époque.

Der mai mit lieber zal, *lied* polyphonique à deux voix, est un contrafactum du texte et de la musique de Jehan Vaillant (c.1369) : *Par maintes foys*. Seule l'adaptation d'un texte allemand lui est donc attribuée. Il est une amusante imitation du chant des oiseaux.

Ach senliches leiden, chanson d'amour à deux voix, fait partie des premières compositions de Wolkenstein et est apparemment reliée à la même dame que dans *Dir oben swebt*.

Angèle Trudeau

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, May 1, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 1er mai 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Victoria Pinnington,

soprano

student of/élève de William Neill

Marc Couroux, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

JULIO CESARE — George Frideric Handel (1685-1759)
"Piangero la sorte mia"

LIEDERKREIS, OP. 39 — Robert Schumann (1810-1856)
In der Fremde
Intermezzo
Waldesgespräch
Die Stille
Mondnacht
Schöne Fremde
Auf einer Burg
In der Fremde
Wehmut
Zwielicht
Im Walde
Frühlingsnacht

INTERMISSION

FIANÇAILLES POUR RIRE — Francis Poulenc (1899-1963)
La dame d'André
Dans l'herbe
Il vole
Mon cadavre est doux comme un gant
Violon
Fleurs

DREI LIEDER DER OPHELIA, OP. 67, NOS. 1-3 — Richard Strauss (1864-1949)
Wie erkenn ich mein treulieb vor andern nun
Guten Morgen, 's ist Sankt Valentinstag
Sie trugen ihn auf der Bahre bloss

OVER THE RIM OF THE MOON — M. Head (1900-1976)
The Ships of Arcady
Beloved
A Blackbird Singing
Nocturne

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Thursday, May 2, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 2 mai 1991
à 20 h

Master's Recital in Chamber Music/
Récital de maîtrise en musique de chambre

Rachel Ménard,

clarinet/clarinette

student of/élève de Emilio Iacurto

with/avec la participation de

Sheila Miller, soprano
Mark Fraser, cello/violoncelle
Madeleine Germain, viola/alto
Ian Warman, bassoon/basson
Andrea Iuoras, Susan Lee,
Mary Beth MacDonald, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

TRIO IN E-FLAT, K. 498 FOR VIOLA, CLARINET AND PIANO — Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Trio en mi bémol, K. 498 pour alto, clarinette et piano

Andante
Menuetto
Rondo

Susan Lee, piano

SONATA FOR CLARINET AND BASSOON — Francis Poulenc (1899-1963)

Sonate pour clarinette et basson

Allegro
Romance
Finale

DER HIRT AUF DEM FELSEN FOR VOICE, CLARINET AND PIANO — Franz Shubert (1797-1856)

pour voix, clarinette et piano

Mary Beth MacDonald, piano

INTERMISSION

TRIO, OP. 114, FOR CLARINET CELLO AND PIANO — Johannes Brahms (1833-1897)

Trio, op. 114, pour clarinette, violoncelle et piano

Allegro
Adagio
Andantino grazioso
Allegro

Andrea Iuoras, piano

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Monday, May 6, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 6 mai 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Nancy Hennen, flute/flûte

student of/élève de Carolyn Christie

with/avec la participation de

Farran James, Blaise Manière, violin/violon

Alexandra Fekete, viola/alto

Anne Hunter, cello/violoncelle

Ian Warman, bassoon/basson

Chris Howard, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

TRIO SONATA IN C MINOR, BWV 1079
Sonate en trio en do mineur, BWV 1079
Largo
Allegro
Andante
Allegro

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

TRIO OP. 40 FOR FLUTE, VIOLA AND CELLO
Trio op. 40 pour flûte, alto et violoncelle
Allegro grazioso
Andante
Allegro non troppo

Albert Roussel (1869-1937)

ASSOBIO A JATO (THE JET WHISTLE)
Allegro non troppo
Adagio
Vivo

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

INTERMISSION

QUARTET IN D MAJOR, K. 285
Quatuor en ré majeur, K. 285
Allegro
Adagio
Rondo

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

TRIO OP. 119 FOR FLUTE, BASSOON AND PIANO
Trio op. 119 pour flûte, basson et piano
Allegro moderato
Adagio patetico
Rondo

Friedrich Kuhlau (1786-1832)

McGill University Faculty of Music
La Faculté de musique de
l'Université McGill
presents/*présente*

Organ Recital
Récital d'orgue

ÉGLISE DU GESÙ
1202, RUE BLEURY
MONTRÉAL (QUÉBEC)

Tuesday, May 7, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 7 mai 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Paul Jessen, organ/orgue

student of/élève de John Grew

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

FANTASIE IN E-FLAT MAJOR — Camile Saint-Saëns (1835-1890)
Fantasie en mi bémol majeur
Con moto
Allegro di moto

CHORAL NO. 1 IN E MAJOR — César Franck (1822-1890)
Choral n° 1 en mi bémol majeur

SYMPHONY NO. 5 IN F MINOR, OP. 42 — Charles-Marie Widor (1844-1937)
Symphonie n°5 en fa mineur, op. 42
first movement/*premier mouvement*
Allegro vivace

INTERMISSION

LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR — Olivier Messiaen (b. 1908)
La Vierge et l'enfant
Les Bergers
Desseins éternels
Les Anges
Jésus accepte la souffrance
Dieu parmi nous

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Tuesday, May 7, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 7 mai 1991
à 20 h

Concert Diploma Recital
Récital de diplôme de concert

Dominique Roy,
piano

student of/élève de Helmut Blume

This recital is presented in partial fulfillment for the degree of Concert Diploma.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'un diplôme de concert.

ENGLISH SUITE NO. 2 IN A MINOR — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Suite anglaise n° 2 en la mineur
Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Bourrée I
Bourrée II
Gigue

SONATA, OP. 78 IN F-SHARP MAJOR — Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonate op. 78 en fa dièse majeur
Adagio cantabile -
Allegro, ma non troppo
Allegro assai

INTERMISSION

VARIATIONS SÉRIEUSES, OP. 54 — Félix Mendelssohn (1809-1847)

POLONAISE, OP. 53 IN A-FLAT MAJOR — Frédéric Chopin (1810-1849)
Polonaise, op. 53 en la bémol majeur

THE MAIDEN AND THE NIGHTINGALE — Enrique Granados (1867-1916)
from/extrait de *Goyescas*

ISLAMEY — Mily Balákirev (1837-1910)

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Wednesday, May 8, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 8 mai 1991
à 20 h

Master's Recital in Piano Accompaniment
Récital de maîtrise en accompagnement

Allison Gagnon, piano

student of/élève de Dale Bartlett

with/*avec la participation de*
Robert Loewen, baritone/baryton
Ikki Oguro, violin/violon
Allan Kennedy, violoncello/violoncelle
Lisa Booth, horn/cor

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SONATA IN A MAJOR, OP. 100, FOR VIOLIN AND PIANO — Johannes Brahms (1833-1897)
Sonate en la majeur, op. 100, pour violon et piano
Allegro amabile
Andante tranquillo - Vivace
Allegretto grazioso (quasi Andante)

FIRST SONATA FOR HORN AND PIANO — Alec Wilder (1907-1980)
Première sonate pour cor et piano
Allegro
Andante
Allegro giocoso

INTERMISSION

SONGS OF TRAVEL — Ralph Vaughan Williams (1872-1958)
(poetry of Robert Louis Stevenson/ *poèmes de Robert Louis Stevenson*)
The Vagabond
Let Beauty Awake
The Roadside Fire
Youth and Love
In Dreams
The Infinite Shining Heavens
Whither Must I Wander
Bright is the Ring of Words
I Have Trod the Upward and the Downward Slope

POLONAISE BRILLANTE, OP. 3 FOR CELLO AND PIANO — Frédéric Chopin (1810-1849)
Polonaise brillante, op. 3, pour violoncelle et piano
arr. Leonard Rose

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Thursday, May 9, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 9 mai 1991
à 20 h

Julie Beaulieu, mezzo-soprano
student of/élève de Jan Simons
Lisa Hasson, piano
student of/élève de Luba Zuk

with/avec la participation de
Norman Adams, cello/violoncelle

Michael McMahon, coach/répétiteur

This concert is presented as a component of course number 243-450B.
Ce concert est présenté dans le cadre du cours n° 243-450B.

STÄNDCHEN — Johannes Brahms
WIE MELODIEN ZIEHT ES MIR — (1833-1897)
BOTSCHAFT
IMMER LEISER WIRD
VON EWIGER LIEBE
MEINE LIEBE IST GRÜN

OPUS 91 — Johannes Brahms
Gestillte Sehnsucht
Geistliches Wiegenlied

INTERMISSION

AIR ROMANTIQUE — Francis Poulenc
CARTE POSTALE — (1899-1963)
LE DISPARU
AVANT LE CINÉMA
HOTEL

CHANSON TRISTE — Henri Duparc
ÉLÉGIE — (1848-1933)
SÉRÉNADE
SOUPIR
LA VIE ANTÉRIEURE

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Thursday, May 9, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 9 mai 1991
à 20 h

Pierrette LePage,
Bruce Mather, piano
with guest artist/avec l'artiste invité
Michel Ducharme,
baritone/baryton

Program Notes

Obliques (1986)
Gilbert Amy

Born in Paris in 1936, Gilbert Amy studied at the Paris Conservatoire with Darius Milhaud for composition and Olivier Messiaen for analysis. Later he studied conducting with Pierre Boulez and succeeded him as director of the "Domaine Musical" concerts in 1967. This extremely gifted composer also has a brilliant career as conductor. In 1976 he was appointed conductor of the Nouvel Orchestre Philharmonique of Radio-France. Since 1984 he has been director of the Conservatoire National Supérieur in Lyon. *Obliques* is dedicated to the composer and pianist Carlos Reich Alsina who gave the first performance.

Sonata, Op. 11, No. 1 (1903)
Nicolas Medtner

The Russian composer Medtner made a brilliant career as a pianist in England and the U.S.A. as well as in his homeland. From 1930 until his death he resided in London. His work consists of much piano music, three piano concertos, songs and some chamber music. In some ways similar to Rachmaninoff his music is more restrained and of greater rhythmic and contrapuntal complexity.

Introduction, Passacaglia and Fugue, Op. 96 (1906)
Max Reger

In his enormous production for such a short lifespan Max Reger wrote a number of works for two pianos as well as for piano duet. In addition to the influence of Brahms, of whom he is a worthy successor, one notes the intense chromaticism, very frequent modulations and a contrapuntal revival inspired by Bach. This contrapuntal interest in the music of Reger in turn influenced very strongly the Second Viennese School and also Hindemith.

Travaux de nuit (1989)
Bruce Mather

This song cycle for baritone and chamber orchestra uses extracts of the collection of poems "Travaux de nuit" (1981) (see text below) of the French poetess Marie-France Rose. The work is a commission of the "Nouvel ensemble moderne" which gave the first performance in New York on June 24th, 1990 under the direction of Lorraine Vaillancourt with Michel Ducharme as soloist. The first performance of the version for voice and piano was given on March 12th, 1991 in Santiago de Compostella (Spain) by Jacques Bena, baritone and Jacqueline Mefano, pianist.

Three Czech Dances (1949)
Bohuslav Martinu

Influenced by his studies with Albert Roussel and his long residence in Paris from 1923 to 1940, the Czech composer Bohuslav Martinu became one of the finest composers of the neo-classical school. His *Three Czech Danses* were written at the request of the piano duo Ethel Barlett and Rae Robertson who gave the first performance at the Edinburgh Festival in 1949.

Notes sur le répertoire

Obliques (1986)
Gilbert Amy

Né à Paris en 1936, Gilbert Amy a fait ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Paris avec, notamment, Darius Milhaud pour la composition et Olivier Messiaen pour l'analyse. Plus tard il sera l'élève, pour la direction d'orchestre, de Pierre Boulez et succédera à ce dernier à la direction du «Domaine Musical» en 1967. Ce compositeur de grand talent poursuit également une belle carrière de chef d'orchestre. En 1976 il devient directeur du Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France. Depuis 1984 il est directeur du Conservatoire National Supérieur de Lyon. *Obliques* est dédiée au compositeur et pianiste Carlos Roque Alsina qui en a assuré la création.

Sonate, op. 11, n°1 (1903)
Nicolas Medtner

Le compositeur russe Nicolas Medtner a fait une carrière brillante comme pianiste en Angleterre, aux États-Unis ainsi que dans son pays d'origine. À partir de 1920 et jusqu'à sa mort il a vécu à Londres. Il a composé

beaucoup de musique pour piano, trois concertos pour piano, des mélodies et de la musiques de chambre. Comparable à certains égards à celle de Rachmaninoff, sa musique démontre à la fois plus de retenue t plus de complexité sur les plans du rythme et du contrepoint.

Introduction, passacaille et fugue, op. 96 (1906)
Max Reger

Dans sa production énorme en dépit d'une vie courte Max Reger a composé plusieurs oeuvres pour deux pianos et pour piano à quatre mains. A part l'influence de Brahms dont il est un digne successeur on remarque un chromatisme intense, des modulations très fréquentes et un renouveau contrapuntique inspiré par Bach. Ce renouveau à travers Reger a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la «Seconde École de Vienne» et aussi de Paul Hindemith.

Travaux de nuit (1989)
Bruce Mather

Ce cycle de mélodies pour baryton et orchestre de chambre utilise des extrais du recueil «Travaux de nuit» (1981) de la poètesse française Marie-France Rose, (voir texte ci-dessous). L'oeuvre est une commande du Nouvel ensemble moderne qui en a donné la création à New York le 24 juin 1990 sous la direction de Lorraine Vaillancourt avec Michel Ducharme comme soliste. La création de la version pour voix et piano a eu lieu le 12 mars 1991 à Santiago de Compostella (Espagne) avec Jacques Bena, baryton et Jacqueline Mefano, pianiste.

Trois danses tchèques (1949)
Bohuslav Martinu

Influencé par ses études avec Albert Roussel et par son long séjour à Paris de 1923 jusqu'en 1940, le compositeur tchèque Bohuslav Martinu est devenu un des meilleurs compositeurs «néo-classique.» Il a composé ses *Trois danses tchèques* à la demande des pianistes Ethel Barlett et Rae Robertson qui les ont créées au Festival d'Édimbourg en 1949.

TRAVAUX DE NUIT

I

Au coeur de la nuit
une grande neige recouvre les tours
les cloches et les aigles de pierre

quelque part
quelqu'un
à vive allure
traverse
les salles brillantes du palais
où rient les icônes
contre lesquelles
/s'épuisent
les mains griffures des
/femmes

II

La reine des amantes
m'habita ailleurs
dans des jardins d'espaces
où je prenais le thé
de ses mains brûlantes
et les trouvant accomplies
j'en remplis
l'avenir de ces parchemins
déterminés par les vents sacrés

III

Nègre naval
avale strasses
diamants et amphitryons
mitrons portions et mystère
toujours à l'astre renouons
quittons la barrique et la barque
les danses agaçons
d'un poussiéreux soulier
buvons la salsepareille
aux lèvres du baudet
chahutons les oiseaux
hurlons sans prier

le costume vorace des
/invités
...épuisé

IV

Gestes à la fenêtre devant un chaos

retour de l'oeil illisible

disparition de la
/disparition

la nuit laissa passer son odeur
/courbe

V

je vis que la maison de thé
était sans étagères
et sans voix

et que le thé
était l'eau même
de ces lacs de joncs et de jonquilles
où les maîtres de danse
avaient laissé infusé
des poissons
/magiques
dont les crinières adolescentes
se reflétaient
à les bien regarder
au plus nu des yeux de ma coupe
qu'assombrissait
une feuille de jasmin

VI

mes yeux sans horizon
à l'infini des choses
laissent danser la lumière même
et surtout celle des ombres
car ayant perdu
l'ombre des ombres
mes yeux sans horizon
sont au coeur de la lumière même

Marie-France Rose

Biographies

Bruce Mather and Pierrette LePage

Duo-pianists Bruce Mather and Pierrette LePage have performed in Canada, the United States, Europe, Mexico and South America and have achieved particular recognition for their performances of contemporary music. They have appeared at numerous international music festivals and presented first performances of many new works, including several written especially for them. They have made recordings for Nonesuch, Radio-Canada International, McGill University and Centredisc.

Bruce Mather, born in Toronto in 1939, studies piano with Alberto Guerrero and Alexandre Uninsky in Toronto, and with Lazare Levy in Paris. In composition he studied principally with Oskar Morawetz in Toronto and Darius Milhaud in Paris. He earned degrees in music from Stanford University and the University of Toronto. Since 1966 he has taught composition, analysis and directed the Contemporary Music Ensemble at McGill University and was for many years pianist for the "Société de musique contemporaine du Québec."

Pierrette LePage, born in Montreal in 1939, studied with Constatin Klimoff in Quebec, Alberto Guerrero in Toronto and Lazare Levy in Paris. After teaching for several years at the University

of Toronto, she joined the faculty of McGill University in 1966.

Michel Ducharme, Bass-Baritone

After completing his Master's degree at Laval University. Michel Ducharme obtained his doctorate in performance from the University of Montreal under the direction of Mme Louise André. He also participated in master classes in Europe and in the U.S.A. with Gérard Gouzay, Dalton Baldwin, Wieland Kuijken, René Jacobs and William Christie.

Very active as a soloist in Quebec and elsewhere in Canada, he is in demand as a recitalist, in operas and oratorios and in concerts of contemporary and baroque music. As well as with the Montreal and Quebec Symphony Orchestras, he sings regularly with "Tafel Musik Baroque Orchestra" of Toronto, the "Studio de musique ancienne" in Montreal and with the "Société de musique contemporaine du Québec" and the "Nouvel ensemble moderne." He has already made recordings of works of Fauré, Vivier, Garant and Mather, and of motets of the 17th and 18th centuries. Since 1985 Michel Ducharme is in charge of the voice class and director of the Opera Studio of the School of Music of Laval University.

Bruce Mather et Pierrette LePage

Les pianistes-duettistes Bruce Mather et Pierrette LePage se sont fait connaître surtout par leur interprétation de la musique contemporaine. Plusieurs compositeurs ont écrit des oeuvres à leur intention. Ils ont été entendus en concert à travers le Canada, aux États-Unis, au Mexique, en Amérique du Sud ainsi que dans plusieurs festivals européens de musique contemporaine. On trouve leurs enregistrements chez Nonesuch, Radio-Canada International, McGill University Records et Centredisc.

Né à Toronto en 1939, Bruce Mather a étudié le piano avec Alberto Guerrero et Alexander Uninsky dans cette ville et avec Lazare Lévy à Paris; en composition, il a eu comme principaux professeurs Oskar Morawetz à Toronto et Darius Milhaud à Paris. Diplômé en musique des universités de Stanford et de Toronto, il enseigne la composition à l'université McGill depuis 1966, en plus de jouer régulièrement avec la Société de musique contemporaine du Québec.

Pierrette LePage, née à Montréal en 1939, a étudié chez Constantin Klimoff à Québec et chez Alberto Guerrero à Toronto, puis a poursuivi ses études de piano à Paris chez Lazare Lévy. Rentrée au Canada en 1962, elle faisait une tournée à travers le pays grâce au Conseil des Arts du Canada et enseignait à l'Université de Toronto avant de passer à l'université McGill, où elle enseigne depuis 1966.

Michel Ducharme, baryton-basse

Après des études de maîtrise à l'Université Laval, Michel Ducharme a obtenu un doctorat en interprétation de l'Université de Montréal sous la direction de Madame Louise André. Il a également effectué plusieurs stages de perfectionnement en Europe et aux États-Unis avec des maîtres tels que Gérard Souzay, Dalton Baldwin, Wieland Kuijken, René Jacobs et William Christie.

Très actif comme soliste au Québec comme ailleurs au Canada, on requiert autant ses services en musique contemporaine qu'en musique baroque, au récital qu'à l'opéra ou l'oratorio. Il chantait dans la production d'«Hänsel et Gretel» de l'Orchestre symphonique de Québec en décembre 1990 et était demandé par l'Orchestre symphonique de Montréal pour un concert d'airs d'opéra français à l'été 1990. A plusieurs reprises invité par les formations nommées précédemment, il chante régulièrement avec des ensembles tels que «Tafel Musik Baroque Orchestra» de Toronto, le Studio de musique ancienne de Montréal, et le Nouvel ensemble moderne. Il a déjà enregistré plusieurs disques d'oeuvres de Fauré, Vivier, Mather, Garant et des motets des XVII^e et XVIII^e siècles. Depuis 1983 Michel Ducharme est professeur responsable de la classe de chant et directeur musical de l'Atelier d'opéra de l'École de musique de l'Université Laval.

*** OBLIQUES** — Gilbert Amy (b. 1936)

SONATE, OP. 11, N°3 — Nicolas Medtner (1880-1951)

Bruce Mather, piano

INTRODUCTION, PASSACAILLE ET FUGUE, OP. 96 — Max Reger (1873-1916)

Pierrette LePage, Bruce Mather, piano

INTERMISSION

*** TRAVAUX DE NUIT** — Bruce Mather (b. 1939)

Michel Ducharme, baritone/baryton
Bruce Mather, piano

TROIS DANSES TCHÈQUES — Bohuslav Martinu (1890-1959)

Pierrette LePage, Bruce Mather, piano

** création canadienne/first performance in Canada*

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Friday, May 10, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 10 mai 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Erika Reiman, piano

student of/élève de Tom Plaunt

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

TOCCATA IN C MINOR, BWV 911
Toccata en do mineur, BWV 911

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

DANS LE CRÉPUSCULE DU SOUVENIR
movements/*mouvements* 2, 3, 4

Brian Cherney (b. 1940)

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES
Modéré - très franc
Assez lent
Modéré
Assez animé
Presque lent
Vif
Moins vif
Lent

Maurice Ravel (1875-1937)

INTERMISSION

KREISLERIANA, OP. 16
Ausserst bewegt
Sehr innig und nicht zu rasch
Sehr aufgeregt
Sehr langsam
Sehr lebhaft
Sehr langsam
Sehr rasch
Schnell und spielend

Robert Schumann (1810-1856)

McGill University Library
Suite 1100, 1250 Rene-Levesque
Montreal, Quebec
H3B 1R6

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Monday, May 13, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 13 mai 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Guylaine Flamand,

piano

student of/élève de Dorothy Morton

with/avec la participation de

Nancy Pelletier, piano

student of/élève de Jacynthe Couture
(Université de Montréal)

Jeff Brancato, Brad Litster, percussion

students of/élèves de Pierre Béluse

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SONATE EN DO MINEUR, HBK XVI : 20 — Joseph Haydn (1732-1809)
Sonata in C minor, Hbk XVI: 20
Moderato
Andante con moto
Allegro

SONATE, OP. 110 EN LA BÉMOL MAJEUR — Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata, Op. 110 in A-flat major
Moderato cantabile molto espressivo
Allegro molto
Adagio ma non tropo
Fuga - Allegro ma non troppo

POLONAISE - FANTASIE, OP. 61 EN LA BÉMOL MAJEUR — Frédéric Chopin (1810-1849)
Polonaise - Fantaisie, Op. 61 in A-flat major

INTERMISSION

SONATE POUR DEUX PIANOS ET PERCUSSION — Béla Bartók (1833-1897)
Sonata for Two Pianos and Percussion
Assai lento - Allegro molto
Lento ma non troppo
Allegro non troppo

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, May 21, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 21 mai 1991
à 20 h

György Terebesi,
violin/violon
Zabel Manoukian,
piano

Sonata for Violin and Piano
in G Major, Op. 96
Ludwig van Beethoven

Written in 1812, the *Sonata in G Major, Op. 96* was Beethoven's final sonata for violin and piano. He composed the work throughout 1812; the first movement was most likely begun in February, followed by the middle two movements in November (shortly after the completion of the Eighth Symphony). The finale was not started until early December, after the arrival in Vienna of the famous violinist, Pierre Rode. Rode premiered the sonata on December 29, 1812 at a private concert at the mansion of Prince Liebkowitz. The pianist for this performance was Archduke Rudolph, to whom Beethoven dedicated the work. Although Spohr remarks that "the great virtuoso (Rode) had lost some of his skill by this time", Archduke Rudolph must have been an accomplished amateur to perform to Rode's standard. It was not until July 1816 that the sonata was published in Vienna by Steiner.

In the *Sonata in G Major*, Beethoven effected a return to the large-scale four-movement sonata structure of the op. 24 and op.30 #2 sonatas. The two principal themes of the opening *Allegro moderato* are rather brief and simple in character--this concision creates a degree of unity and balance between the two instruments unmatched in all but a few of Beethoven's works for violin and piano. Despite the fleeting nature of the movement's two themes, their development reveals the scope and complexity of Beethoven's mature style. Thematic concision is abandoned in the second movement *Adagio espressivo*--here, the piano introduces a long, meditative melody. Only towards the end of this theme does the violin provide accompaniment, after which the two roles are reversed. An atmosphere of calm pervades this ternary structure that is instantly broken by the third movement *Scherzo* which follows the *Adagio* without a break. The restless momentum of the G minor *Scherzo* is interrupted only by the Eb minor *Trio*, which shares the same key with the slow movement. The *Scherzo* returns with the addition of a short coda in the parallel major.

Like the opening movement, the *poco allegretto* finale possesses thematic material of great brevity, developed on a large scale. Essentially a freely developed *rondo* with a folksong-like principal theme, the movement contains developmental sections that are not truly part of the *rondo* proper. For instance, the exposition of the main theme is followed by a set of variations, after which the *Adagio espressivo* of the second movement is recalled. Normalcy is established when the rondo theme reappears, but Beethoven dissolves it in a short *fugato* passage. The return of the rondo theme at the conclusion of the movement is never realised--instead, the sonata ends with a *poco adagio* section that effectively slows the musical momentum, followed by eight short *Presto* bars.

Sonata No. 1 for Violin and Piano
Arthur Honneger

Arthur Honegger composed the *Sonata No. 1 for Violin and Piano* over a three-year period beginning in 1916, when he was in his mid-twenties. Honegger's music borrows from a wide variety of sources: jazz, church music, vocal music, and contemporaries like Debussy, Stravinsky, Strauss and Reger. Despite these powerful influences, the nature and vocabulary of Honegger's music is decidedly original and individual.

The piano part of the first movement is constructed of dense, polychordal sonorities in an almost orchestral texture, over which the violin has extended *cantabile* lines. Despite the conflicting chordal sonorities created by polychordal juxtaposition, an ostinato triplet figure repeatedly affirms the tonal centre of E major. In comparison, the second movement *Presto* is almost skeletal with its driving repetitive rhythmic patterns, reminiscent of both Bartók and Stravinsky in style and content. A short middle section marked *Tempo tranquillo*, serving as the *Trio* to the movement, contains a trademark of Honegger's compositional craft--a diatonic melody for the violin over an extremely chromatic, clashing piano part. The finale is also divided into three distinct sections--an *Allegro assai* with an *Adagio* on each side. These Impressionistic *Adagios* are reminiscent of chant in both their modality and rhythmic freedom. Honegger creates this illusion by differing subdivisions of the time signature, which is 10 beats per measure, but with 3+3+4 beats in the violin and 4+2+4 beats in the piano part. The middle *Allegro assai* makes extensive allusions to the triplet rhythms of movements one and two, as well as the dotted rhythm of the first movement.

Sonata for Violin and Piano
Claude Debussy

The *Sonata for Violin and Piano* was Debussy's last completed work, composed while he was dying of cancer in his mid-fifties. This sonata was the third in a projected series of *Six Sonates pours divers instruments*, a group of compositions that he wished to present as the work of a French artist (non-Wagnerian, non-German, and neo-classical). The *Finale* of the sonata was completed after six revisions in October 1916--the first two movements were finished in February 1917. The *Sonata* was premiered by the violinist Gaston Poulet and Debussy in Paris on May 5, 1917; it was Debussy's final concert there. He died in Paris on March 25, 1918, while German guns shelled the city.

The three-movement *Sonata* contains many allusions to French Baroque music. The

dance-like rhythms recall the *Suite*, with added syncopation and hemiola. Many of the techniques of Couperin are present in the simplicity of instrumental texture and ornamentation, as well as the many passages of contrapuntal writing. The nature of thematic treatment does not follow the design of the Classical sonata model--Debussy's process of thematic development works by repetition and contrast with other material, with constantly changing accompanimental figuration. This condensation, extension and reorganisation of melody and harmony gives the *Sonata* a broadness that belies the fragmentary nature of its themes. The tonality and its sequential treatment in the opening *Allegro vivo* lends the movement a three-part structure, in which the recapitulation and the coda are combined to create the largest section. Edward Lockspeiser has described the second movement *Intermede* with its four themes as "a Harlequinesque interlude", full of scherzo-like rhythms reminiscent of the *Serenade* of the *Cello Sonata*. The sudden changes in mood, string tone colour and tempo, and the relentless repetition of tones and afterbeats create an image of grotesqueness rivalled only by Prokofiev. Set in a *Rondo* structure, the main theme of this movement becomes a repeated refrain (ritornello) separated by three contrasting sections (the other three themes).

Debussy felt the *Sonata for Violin and Piano* was "dreadfully melancholic, and I do not know if one should laugh or cry from it. Perhaps both. It is tough and beautiful music, never false."

Adagio for Violin and Piano
Zoltán Kodály

Of all the works spanning Kodály's seventy year compositional career, the *Adagio* is perhaps his most popular. Kodály's individual style manifested itself early in his opus--both the *Adagio* (1905) and the choral work *Este* (1904) are mature works that reveal the influence of the German Romantics, most notably Brahms. A style change occurred in Kodály's music after 1905, due mainly to his activities collecting folk music with Bartók, and his study of the music of Debussy. Although Bartók himself described Kodály's music as being "the most perfect embodiment of the Hungarian spirit", this definition does not characterize the *Adagio* very well. Kodály himself noted:

> ...it is my most successful work. None of my other works has been played so often as it is still broadcast weekly even today by one radio station or another. It is, however, a very old work of mine, originating from the times when I knew nothing about folksongs...You will have noticed that this *Adagio* does not show any traces of Hungarian folk music; here at long last is a piece in which there is no folk music, some of my friends may say who object even today to my having gone to the countryside to bring back such things. This is a fairly clear, fluent and internationally comprehensive style; it has not been stolen from anybody...

Six Romanian Dances
Béla Bartók

In the years between 1910 and 1915, Bartók composed almost no original works. These years were spent gathering folk music with Zoltán Kodály and Ion Busitia. By the end of World War I, Bartók had recorded over one thousand folk songs of Hungarian, Romanian, Slovakian, Bulgarian, Ruthenian, Serbian, and even Arabian origins. The *Six Romanian Dances* were written in 1915, and drew upon the Romanian folk songs Bartók had collected in 1909. Originally written for solo piano, they were transcribed for piano and violin by Zoltán Szekeley in 1918--the orchestral version appeared shortly thereafter.

Bartók takes a technical approach to the settings of folk music; he often chooses to dispense with the glittering ornamental effects of the originals, favouring more economical musical settings that let the rough humour of the energetic dances speak. The *Six Rumanian Dances* are entitled: *Jocul cu bâtă* (a dance with sticks); *Brâul* (a sash dance from Walachia); *Pe loc* (a difficult dance performed on one spot); *Buciumeana* (a hornpipe); *„Poarga" românească* (a Romanian polka); and *Mărunţel* (a fast dance).

The *Six Romanian Dances* are among Bartók's most popular works--this popularity was a source of distress for the composer, who felt that these songs were responsible for the fact that much of his other music went unplayed and disregarded for many years.

Paul Dingle

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Sonate pour violon et piano
en sol majeur, op. 96
Ludwig van Beethoven

Beethoven compose la Sonate en sol majeur, op. 96 en 1812 : c'est la dernière oeuvre qu'il écrit pour piano et violon. Il se met vraisemblablement à la tâche en février, composant le premier mouvement; puis, en novembre, il enchaîne avec les deuxième et troisième mouvements (peu de temps après avoir achevé la huitième symphonie). Ce n'est qu'au début du mois de décembre qu'il s'attaque au finale, après l'arrivée à Vienne du célèbre violoniste Pierre Rode. C'est Rode qui donnera la première interprétation publique de la sonate le 29 décembre au

palais du Prince Liebkowitz. Ce soir-là, l'Archiduc Rodolphe, à qui l'oeuvre est dédicacée, est au piano. Même si Spohr affirme que le grand virtuose ne dispose plus des moyens qu'il avait plus jeune, l'Archiduc Rodolphe devait être un musicien amateur fort accompli pour se permettre d'accompagner Rode. Steiner ne publiera la sonate à Vienne qu'en juillet 1816.

Dans la *Sonate en sol majeur, op. 96* Beethoven effectue un retour à la structure ample en quatre mouvements des sonates de l'opus 24 et de l'opus 30 n° 2. Les deux thèmes principaux de l'Allegro d'ouverture sont plutôt courts et simples; cette concision crée une unité et un équilibre que l'on retrouve rarement dans les oeuvres pour violon et piano de Beethoven. Malgré le caractère éphémère des deux thèmes, leur développement révèle l'envergure et la complexité du style de la maturité chez Beethoven. Le second mouvement, Adagio espressivo, marque l'abandon de la concision thématique en faveur d'une longue mélodie méditative introduite par le piano. Ce n'est que vers la fin de ce thème que le violon joue l'accompagnement, après quoi les deux rôles sont inversés. Cette structure ternaire est empreinte d'une sérénité que vient rompre subitement le troisième mouvement, marqué Scherzo, enchaîné sans pause après l'Adagio. L'élan fébrile du Scherzo en sol mineur est interrompu par le Trio, incursion passagère en mi bémol mineur, soit dans la même tonalité que le mouvement lent. Le Scherzo revient ensuite émaillé d'une brève coda dans la tonalité majeure correspondante.

À l'instar du mouvement d'ouverture, le Poco allegretto se distingue par l'ampleur du développement de son matériel thématique qui est par ailleurs d'une grande brièveté. Le mouvement, essentiellement un Rondo développé librement, dont le thème principal prend des accents folkloriques, comporte des sections qui lui sont étrangères en réalité. Ainsi, l'exposition du premier thème est accompagnée d'une série de variations suivies de la reprise de l'Adagio espressivo du second mouvement. Le thème du rondo se fait à nouveau entendre, signalant le retour à la normale, mais Beethoven le dissout dans un bref passage fugato. Le thème du rondo ne revient donc jamais à la fin du mouvement, cédant plutôt la place à un section Poco adagio qui, de fait, ralentit l'élan musical avant que l'oeuvre ne s'achève sur huit mesures presto.

Sonate numéro 1 pour violon et piano
Arthur Honnegger

Arthur Honegger met trois ans à composer la *Sonate numéro 1 pour violon et piano* et s'attelle à la tâche en 1916 tandis qu'il est dans la vingtaine. La musique de Honegger s'inspire de différentes sources : le jazz, la musique sacrée, la musique vocale et la musique de musiciens contemporains comme Debussy, Stravinsky, Strauss et Reger. Malgré ces puissantes influences, la nature et le vocabulaire de la musique de Honegger demeurent résolument originaux et personnels.

La partie de piano du premier mouvement s'articule autour de sonorités denses, aux accords multiples qui affichent une texture pratiquement orchestrale sur laquelle vient se greffer une ligne cantabile. Malgré les dissonances que crée la juxtaposition de ces accords multiples, une figure de triolets répète obstinément la tonalité centrale de mi majeur. Par comparaison, le second mouvement est quasi squelettique avec ses motifs rythmiques insistants et obsédants qui, tant par la forme que par le fond, évoquent plus Bartók que Stravinsky. Une brève section médiane marquée Tempo tranquillo sert de Trio en même temps que de "signature" à Honegger puisqu'on y retrouve une mélodie diatonique au violon qui se juxtapose à une partie de piano fortement chromatique et dissonante. Le finale se divise lui aussi en trois sections distinctes : un Allegro assai encadré d'Adagios. Ces Adagios aux teintes impressionnistes ne sont pas sans rappeler les hymnes religieux avec leur modalité et leur liberté rythmique. Honegger crée cette illusion en subdivisant les mesures de 10 temps différemment pour le violon (3 + 3 + 4) et pour le piano (4 + 2 + 4). De nombreuses allusions aux rythmes de triolets des premier et second mouvements ainsi qu'au rythme de notes pointées du premier mouvement émaillent la section médiane de l'Allegro assai.

Sonate pour violon et piano
Claude Debussy

La *Sonate pour violon et piano* est la dernière oeuvre qu'achèvera Debussy atteint de cancer. Il a alors cinquante-cinq ans. Cette sonate est la troisième d'un projet qui devait en compter six : *Six sonates pour divers instruments*, un cycle de compositions appelé à représenter le travail d'un artiste français (non wagnérien, non allemand et néo-classique). Debussy achève le *Finale* de la sonate après six révisions, en octobre 1916; il en a terminé les deux premiers mouvements en février 1917. Le violoniste Gaston Poulet et le compositeur en donnent la première à Paris le 5 mai 1917; ultime concert de Debussy dans la ville Lumière : en effet, le compositeur s'éteindra le 25 mars 1918 alors que les canons allemands pilonnent la ville.

À maintes reprises, la *Sonate* en trois mouvements fait allusion à la musique baroque française. Les rythmes de danse évoquent la *Suite* avec en sus des syncopes et des hémioles. On retrouve de nombreuses techniques chères à Couperin dans la simplicité de la structure et de l'ornementation instrumentales ainsi que dans les multiples passages d'écriture contra-

puntique. Le traitement thématique ne suit pas la conception du modèle de la sonate classique : chez Debussy, le développement thématique emprunte la voie de la répétition et du contraste avec un autre matériel, la figuration d'accompagnement se trouvant en perpétuelle mutation. Cette condensation, cette extension et cette réorganisation de la sonate lui confèrent une ampleur que le caractère fragmentaire de ses thèmes ne laisse pas pressentir. La tonalité et le traitement séquentiel dont elle est l'objet dans l'*Allegro vivo* d'ouverture donnent au mouvement une structure ternaire où la reprise et la coda s'unissent pour constituer la plus importante section. Edward Lockspeiser a qualifié d'arlequinade le second mouvement, *Intermède*, avec ses quatre thèmes débordant de rythmes scherzo qui évoquent la *Sérénade* de la *Sonate pour violoncelle*. Ce changement brusque de climat, de timbre des cordes et l'inlassable répétition des notes et des syncopes sont autant d'éléments qui contribuent à créer une image grotesque digne de Prokofiev. Le principal thème de ce mouvement exprimé dans un *Rondo* devient un refrain (ritornello) que séparent trois sections contrastées (les trois autres thèmes).

Pour sa part, Debussy affirmait que la *Sonate pour violon et piano* était terriblement mélancolique et avouait ne pas savoir s'il fallait en rire ou en pleurer, ajoutant que c'était là une musique âpre et belle, jamais fausse.

Adagio pour violon et piano
Zoltán Kodály

De toutes les oeuvres auxquelles la féconde carrière de Kodály va donner le jour, l'Adagio est peut-être la plus prisée. Le style personnel de Kodály se manifeste tôt à la fois dans son Adagio qui date de 1905 et dans une oeuvre chorale, *Este*, toutes deux des pièces mûres qui révèlent l'influence de l'École romantique allemande et plus particulièrement de Brahms. Après 1905, la musique de Kodály change de style, principalement sous l'influence de Bartók avec qui il collectionne des airs folkloriques, et également de la musique de Debussy. Bien que Bartók voie dans la musique de Kodály "la plus parfaite incarnation de l'esprit hongrois", cette définition ne décrit pas très bien l'*Adagio*. Kodály fait observer lui-même :

> «...de mes oeuvres, c'est celle qui a le plus de succès. Aucune autre n'est jouée aussi souvent puisqu'on l'entend encore chaque semaine à la radio, sur une station ou une autre. Il s'agit pourtant d'une vieille oeuvre qui remonte à une époque où j'ignorais tout des chants folkloriques... Vous aurez sans doute remarqué que cet *Adagio* ne présente aucune trace de musique nationale hongroise; "voici enfin une oeuvre dans laquelle on ne retrouve aucune trace de musique folklorique..." diront mes amis qui n'apprécient guère mes voyages à la campagne pour recenser les chants de notre pays. L'oeuvre affiche un style relativement clair, coulant et accessible à presque toutes les cultures; c'est une oeuvre qui n'a rien emprunté à personne...»

Six danses roumaines
Béla Bartók

De 1910 à 1915, Bartók ne compose pratiquement aucune oeuvre originale. Ces années, il les consacre à recenser la musique folklorique en compagnie de Zoltán Kodály et d'Ion Busitia. À la fin de la Première Guerre mondiale, Bartók a collectionné plus d'un millier de chants folkloriques hongrois, roumains, slovaques, bulgares, ruthéniens, serbes et même certaines mélodies d'origine arabe. Il écrit les *Six danses roumaines* en 1915, s'inspirant des mélodies folkloriques collectionnées en 1909. Écrites à l'origine pour le piano seul, elles sont transcrites pour piano et violon par Zoltán Szekeley en 1918; une version pour orchestre est publiée peu après.

Bartók adopte une démarche technique dans ses arrangements de musique folklorique; optant souvent pour l'omission des ornements spectaculaires des originaux, il leur préfère une écriture plus sobre qui fait davantage ressortir l'humour fruste de ces danses énergiques. Les *Six danses roumaines* s'intitulent : *Jocul cu bâtă* (danse avec bâtons); *Brâul* (danse avec écharpes de Valachie); *Pe loc* (danse difficile exécutée sur place); *Buciumeana* (matelote); *„Poarga" românească* (polka roumaine); et *Mărunțel* (danse enlevée).

Ces danses comptent parmi les oeuvres les plus populaires de Bartók, ce qui l'a toujours affligé puisqu'il imputait à leur vogue l'obscurité relative dans laquelle bon nombre des ses autres oeuvres seront tenues pendant longtemps.

Paul Dingle

SONATA IN G MAJOR, OP. 96 — Ludwig van Beethoven
Sonate en sol majeur, op. 96 — (1770-1827)
Allegro moderato
Adagio espressivo
Scherzo
Poco Allegretto

SONATA NO. 1 FOR VIOLIN AND PIANO — Arthur Honneger
Sonate n° 1 pour violon et piano — (1892-1955)
Andante sostenuto
Presto
Adagio - Quasi Allegro - Allegro assai

INTERMISSION

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO — Claude Debussy
Sonate pour violon et piano — (1862-1918)
Allegro vivo
Intermède - Fantasque et léger
Finale - Très animé

ADAGIO FOR VIOLIN AND PIANO — Zoltán Kodály
Adagio pour violon et piano — (1882-1967)

SIX ROMANIAN DANCES — Béla Bartók
Six danses roumaines — (1833-1897)
Jocul cu bâtă (a dance with sticks)
Brâul (a sash dance from Walachia)
Pe loc (a difficult dance performed on one spot)
Buciumeana (a hornpipe)
„Poarga" românească (a Romanian polka)
Mărunţel (a fast dance)

MICH. STATE UNIVERSITY
Agricultural Economics Library
Justin S. Morrill Hall of Agriculture
East Lansing, MI 48824-1039
Return this material to library
Michigan State University
DEC 1 1989

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Thursday, May 23, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 23 mai 1991
à 20 h

Natalie Michaud, recorder/flûte à bec
Peter Purich, Valerie Legge, violin/violon
Cathy Martin, viola/alto
Marcel Saint-Cyr, cello/violoncelle
Catherine Perrin, harpsichord/clavecin

CBC Stereo
Montreal 93.5

This evening's concert will be broadcast on CBC Stereo's "Music from Montreal," with host Jim Coward. Producer: Frances Wainwright. Assistant: Kelly Rice.
L'enregistrement de ce concert sera diffusé à CBC Stereo, dans le cadre de «Music from Montreal.» Animateur : Jim Coward. Réalisation : Frances Wainwright. Assistant : Kelly Rice.

SONATA DECIMA QUARTA — Francesco Mancini (1672-1737)
pour alto recorder, string ensemble and bass continuo
pour flûte à bec alto, cordes et basse continue
Comodo
Fuga
Larghetto
Allegro

from/*extraits de* DIE KUNST DER FUGE — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
l'Art de la fuge/The Art of the Fugue
Contrapunctus I, à 4 (string ensemble/*cordes*)
Contrapunctus IV, à 4 (soprano flute and string ensemble/*flûte soprano et cordes*)
Contrapunctus VI, à 4 (harpsichord/*clavecin*)
Contrapunctus VIII, à 3 (string ensemble/*cordes*)
Contrapunctus IX, à 4 (soprano flute and string ensemble/*flûte soprano et cordes*)

CONCERTO IN F MAJOR, OP. 10, NO. 1 — Antonio Vivaldi (1678-1741)
"LA TEMPESTA DI MARE"
for alto recorder, string ensemble and bass continuo
Concerto en fa majeur, op. 10, n°1 "La Temesta di Mare"
pour flûte à bec alto, cordes et basse continue
Allegro
Largo
Presto

INTERMISSION

TRIO, NO. 75 IN A MAJOR for violin, viola and cello — Joseph Haydn (1732-1809)
Trio, n°75 en la majeur *pour violon, alto et violoncelle*
Moderato
Menuetto
Allegro

from "THE CYPRESSES" (1865) — Antonin Dvořák (1841-1904)
extraits de ***"Les Cyprès"***
for String Quartet/*pour quatuor à cordes*
"I know that on my love to thee"
"Death reigns in many a human breast"
"You ask why my songs"
"Nature lies peaceful in slumber and dreaming"

MUSIC FOR A BIRD — Hans-Martin Linde
for alto recorder/*pour flûte à bec alto*

(over/verso)

* TALKIN'-LOVIN'-LEAVIN' (1989)
for recorders and string quartet
pour flûtes à bec et quatuor à cordes
Recitativo
Aria
Finale

Ezra Laderman
(b. 1924)

Canadian premiere/première canadienne

---

* ***Talkin'-Lovin'-Leavin'***, a quintet for recorder and strings, was commissioned by the American Recorder Society (ARS) in celebration of its 50th anniversary. Mr. Laderman was born in 1924 in Brooklyn, New York. He has held various positions as composer, teacher and flutist; he is presently Chairman of the Music Faculty at Yale University, President of the National Music Council (from 1985), and Chairman of the Board of the American Composers Orchestra (from 1987).

Talkin'-Lovin'-Leavin' was written in three contrasting movements, and according to the composer: "The fun title occurred to me after I wrote the piece because that's exactly what it is about."

ARS held a contest for five regional premieres of the piece. The work was first performed by Michala Petri last spring in New York; three other premiers took place elsewhere in the United States. Natalie Michaud was selected to perform tonight's Canadian premiere of this piece.

* *Pour célébrer son 50e anniversaire, l'«American Recorder Society» (ARS) a commandé une pièce pour flûte à bec et quatuor à cordes du compositeur Ezra Laderman. Né en 1924 à Brooklyn, New-York, M. Laderman a une vie musicale très active en tant que compositeur, professeur et flûtiste. Il est doyen à la faculté de musique de l'Université Yale, président du Conseil National de Musique (depuis 1985) et doyen de l'«American Composers Orchestra» (depuis 1987).*

Le quintette «Talkin'-Lovin'-Leavin'» est écrit en trois mouvements contrastés et, selon le compositeur, «son titre décrit précisément son contenu.»

L'ARS a ouvert un concours pour les cinq premières régionales. Michala Petri a créé l'oeuvre à New-York au printemps dernier, trois autres créations régionales aux États-Unis ont été décernées aux concurrents, et Natalie Michaud a été choisie pour jouer cette première canadienne.

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, May 23, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 23 mai 1991
à 20 h

Concert Diploma Recital
Récital de diplôme de concert

Linda Brady, piano

student of/élève de Charles Reiner

This recital is presented in partial fulfillment for the degree of Concert Diploma.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'un diplôme de concert.

BARCAROLLE, OP. 60,
IN F-SHARP MAJOR
Barcarolle op. 60 en fa dièse majeur

Frédéric Chopin
(1810-1849)

SONATA IN E MAJOR, OP. 109
Sonate en mi majeur, op. 109
Vivace, ma non troppo
Prestissimo
Andante molto cantabile ed espressivo

Ludwig van
Beethoven
(1770-1827)

INTERMISSION

L'ISLE JOYEUSE (1904)

Claude Debussy
(1862-1918)

GNOSSIENNES (1890)
nos. 1, 2, 3

Eric Satie
(1866-1925)

GASPARD DE LA NUIT (1908)
Ondine
Le gibet
Scarbo

Maurice Ravel
(1875-1937)

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, May 22, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 22 mai 1991
à 20 h

Master's Recital in Chamber Music
Récital de maîtrise en musique de chambre

Andrea Iuoras, piano

student of/élève de Luba Zuk

with/avec la participation de
Alexandra Kadlecová and/et
Kirsty Money, violin/violon
Mhairi Thomson, cello/violoncelle

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

CÎNTECE DE PUSTIU (1944) — Constantin/Silvestri (1913-1969)
Chants nostalgiques
Pensieroso
Espressivo
Misterioso

SONATA, OP. 24 IN F MAJOR FOR PIANO AND VIOLIN — Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonate, op. 24 en fa majeur pour piano et violon
Allegro
Adagio molto espressivo
Scherzo - Allegro molto
Rondo - Allegro ma non troppo

Alexandra Kadlecová, violin/violon
Andrea Iuoras, piano

INTERMISSION

TRIO, OP. 90 IN E MINOR FOR PIANO, VIOLIN AND CELLO "DUMKY" — Antonin Dvořák (1841-1904)
Trio, op. 90 en mi mineur pour piano, violon et violoncelle "Dumky"
Lento maestoso - Allegro vivace, quasi doppio movimento - Tempo I - Allegro molto
Poco adagio - Vivace non troppo
Andante - Vivace non troppo - Andante - Allegretto
Andante moderato (quasi tempo di marcia) - Allegretto scherzando - Meno mosso - Allegro - Moderato
Allegro
Lento maestoso - Vivace, quasi movimento - Lento - Vivace

Kirsty Money, violin/violon ·
Mhairi Thomson, cello/violoncelle
Andrea Iuoras, piano

McGILL UNIVERSITY
Marvin Duchow Music Library
Jeanne Sauvé Building
3461 McTavish Street
Montreal, Quebec
H3A 1Y1

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music

Friday, May 24, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 24 mai 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Agnes McCarthy, soprano

student of/élève d'Allan Fast

with/avec la participation de

Sonia Bourdages, mezzo-soprano
Réjean Mongeau, baroque oboe/hautbois baroque
Angélique Duguay, violin I/violon I
Margaret Lysy, violin II/violon II
Stéphane Lauzon, viola/alto
Mhairi Thomson, cello/violoncelle
Marie Bouchard, harpsichord/clavecin
Robert Sigmund, organ/orgue

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

STABAT MATER — Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Duetto: Stabat Mater dolorosa
Aria (Soprano): Cujus animam gementem
Duetto: O quam tristis et afflicta
Aria (Alto): Quae moerebat et dolebat
Duetto: Quis est homo
Aria (Soprano): Vidit suum dulcem natum
Aria (Alto): Eja mater, fons amoris
Duetto: Fac, ut ardeat cor meum
Duetto: Sancta mater, istud agas
Aria (Alto): Fac, ut portem Christi mortem
Duetto: Inflammatus et accensus
Duetto: Quando corpus morietur

INTERMISSION

WEICHET NUR, BETRÜBTE SCHATTEN, BWV 202 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Aria: Weichet nur, betrübte Schatten
Recit: Die Welt wird wieder neu
Aria: Phöbus eilt mit schnellen Pferden
Recit: Drum sucht auch Amor sein Vergnügen
Aria: Wenn die Frühlingslüfte
Recit: Und dieses ist das Glücke
Aria: Sich üben im Lieben
Recit: So sei das Band der keuschen Liebe
Aria: Sehet in Zufriedenheit

McGILL UNIVERSITY
Marvin Duchow Music Library
3459 Stanbridge Street
Suite 1100, East Tower
Montreal, Québec
H3A 1B9

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Sunday, May 26, 1991
2:30 p.m.

Le dimanche 26 mai 1991
à 14h30

The McGill Conservatory of Music ·
Le Conservatoire de musique de McGill

Suzuki Concert

Dr. Alfred Garson director/directeur

Suzuki Teachers · Professeurs

Violin/Violon:
Alfred Garson
Jean Grimard
Jack Segall
Piano accompanist/pianiste accompagnatrice:
Mrs. H. Sayeki

Flute/Flûte:
Jean Tremblay
Piano accompanist/pianist accompagnateur:
Gilles Simard

VIOLIN/VIOLON

Violin-Pre-Twinklers	Suzuki
Minuet in D Minor	Mozart
Allegro	Fiocco
Concerto in A Minor - Second movement	Vivaldi
Concerto in A minor - Third movement	Vivaldi
Bourrée	Bach
The Two Grenadiers	Schumann
Hunter's Chorus	Weber

Bryan Rabiza Scholarship Presentations

INTERMISSION

FLUTE/FLÛTE

Humoresque	Dvořák
Minuet (from suite No. 2 in B minor, BWV 1067)	Bach
March	Bach
Minuet (from the opera "Orpheus")	Glück
Bourrée	Handel
Minuet	Bach

(over/verso)

LULLABY	Schubert
ALLEGRO	Suzuki
TWINKLE, TWINKLE LITTLE STAR VARIATIONS	Suzuki-Takahashi
CUCKOO	Folk Song
FIREFLIES	Children's Song
MARY HAD A LITTLE LAMB	Folk Song

VIOLIN/VIOLON

THREE HOE DOWNS	Folksong
THE DEVIL'S DREAM	Folksong
WALTZ OF THE FISHERMEN	Folksong
BILE 'EM CABBAGE DOWN	Folksong
MINUET NO. 1	Bach
ÉTUDE	Suzuki
PERPETUAL MOTION	Suzuki
MAY SONG	Folksong
GO TELL AUNT RHODY	Folksong
LIGHTLY ROW	Folksong
TW VARIATIONS	Suzuki

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall

Salle de concert Pollack

Monday, May 27, 1991
8:00 p.m.

Le lundi 27 mai 1991
à 20 h

Angela Knock,
flute and recorder/flûte et flûte à bec
Erika Pestyk, piano

Partita in A minor - Johann Sebastian Bach

In examining Bach's surviving works for solo flute, difficulties arise in establishing both authenticity and dates of composition. Of the eight extant works in this genre, recent research into manuscript sources indicates that two sonatas (the G minor BWV 1020 and the Eb major BWV 1031) were probably composed by C.P.E. Bach. In addition, the C major Sonata BWV 1033 was most likely written by a student of Bach's, under his direct supervision. The *Partita in A Minor BWV 1013* is unique in that it is the only unaccompanied solo work Bach wrote for the flute--the early manuscript contains the nonspecific title *Solo pour la Flute transversiere par J. S. Bach*. This, along with the work's extreme difficulty, suggests that the *partita* may have been composed for Pierre Gabriel Buffardin (1689-1768), acknowledged as the greatest flute virtuoso in Bach's time. In addition, it is the only one of Bach's flute compositions that contains the note a", the highest pitch on the baroque version of the instrument.

In comparison to the other sonatas, the *Partita* is considered by many flautists to be unidiomatic, especially in the first movement, where there are little or no places to breathe either within or between phrases. The second movement is equally notorious in its passages of awkward arpeggios, leading some to assume that the work was a transcription; however, it is possible that Bach met Buffardin during his first trip to Dresden in 1717, and composed the *Partita* with his virtuosity in mind.

Although often published as a *Sonata*, the *Partita in A Minor* more closely follows the design of the partita or suite. The four movements are all dances in typical binary form, following the normal sequence of movements in the early 18th-century partita: *Allemande, Corrente, Sarabande*. However, Bach replaces the customary concluding *Gigue* with a humourous *Bourrée Angloise*. Despite the fact that the *Partita in A Minor* is restricted to purely single note writing (unlike the unaccompanied violin and 'cello works), Bach effectively creates the illusion of both harmony and counterpoint within the single line instrumental texture.

Sonata in D major - J. N. Hummel

Although Hummel is remembered primarily as a virtuoso specialist in piano music, he was considered in his time to be one of Europe's greatest composers; his output includes operas, Singspiels, symphonic masses, other sacred works, chamber music, songs and concertos. Hummel received his early piano tuition under Mozart in Vienna, who was so impressed with the young prodigy that he taught him free of charge. Hummel's brief solo career established him as perhaps the greatest pianist in Europe, and subsequently, most expensive teachers. His students included some of the greatest musicians of the next generation: Hiller, Mendelssohn, Karl Edouard Hartknoch and Giuseppe Unia.

Stylistically, Hummel's music remained purely Classical throughout his compositional career-it is his music, not Beethoven's, that connected the styles of Clementi and Mozart to Schubert, Mendelssohn and Chopin. The sudden decline of Hummel's productivity in later life was not the result of what Liszt referred to as "his comfortable life at Weimar", but more likely the astute recognition that his musical contributions were no longer needed.

The *Sonata in D Major, Op. 50* was written in Weimar between 1810 and 1815, when the composer was at the height of his fame. The work contains two of Hummel's favourite larger forms--sonata-allegro in the first movement, and rondo in the last. The relative brevity of the Sonata's themes allows development by the use of contrasting *cantabile* and virtuoso passages for both instruments, often supported by modified Alberti bass accompaniments. The use of short phrases is especially effective in the second subject of the first movement, the opening of the concise *Andante*, and the flute's introduction of a 'gypsy' theme in G major in the middle section of the *Rondo Pastorale* finale.

Acht Tanzmelodien - Karl Fegers

Karl Fegers is well known in his native Germany as a composer of didactic vocal and instrumental music for both youth and gifted amateurs. Born in 1926 in Monchengladbach, he returned to musical studies there interrupted by World War II.

The *Acht Tanzmelodien* consists of eight short dances in an alternating fast-slow tempo pattern, exploiting mainly the rhythmic elements of the themes themselves. The opening *Massig schnell* contains strong Jazz elements with its almost constant syncopation. A pastoral *Zugig* follows, essentially a recorder solo with a skeletal ostinato piano accompaniment. Randomly rotating duple, triple and quadruple meters characterise the *Sehr rasch*, set in a homophonic instrumental texture. The slow, A minor *Ruhig* is quite similar in character and design to the second movement *Zugig*. Syncopation is again explored in the *Rasch und leicht*, a quick dance in C minor that makes extensive use of dynamic contrasts. Another pastoral *Ruhig* follows, with alternating quadruple and triple meters--here, the piano accompaniment is almost atonal. The seventh movement *Massig schnell* focuses on the piano, with extensive imitation between the two instruments. The harmonic plan is decidedly triadic. The final dance, *Sehr schnell*, is a vital Slavic movement reminiscent of the folksong settings of Bartok.

Sonatina - Lennox Berkely

Although Lennox Berkely is thought of as an English composer, his style owes little to the traditions established by Vaughan-Williams, Holst and Elgar. This is due in part to his French ancestry, and to his studies in

composition with Nadia Boulanger. Berkely's strongest influences came from Mozart, Chopin, Fauré, Ravel, and his friend Poulenc, and to a lesser degree from the neo-classicism of Stravinsky. The *Sonatina Op. 13* is an early work, written in 1940; it is a fine example of Berkely's technique of harmonizing contrasts within different sections of sonata form without the Germanic sense of dramatic development. The *Sonatina* is characterised by the contrasts produced by the superimposition of A major and minor modes in its three movements. In the opening *Moderato*, a modal theme introduced by the recorder becomes the basis for the extended motivic dialogue in the development section. A loose recapitulation tentatively reaffirms the opening theme at the end. The second movement *Adagio* is essentially a pastoral *cantabile* solo in A minor for the recorder, supported by a quasi-chorale accompaniment in the piano. Playful sarcasm reminiscent of Prokofiev is present in the concluding *Allegro*, with its fragmentary introduction and the tonal obscurity produced by the repeated juxtaposition of D# and D natural between the two instruments.

Impromptus Op. 90 - Franz Schubert

The exact date of composition of the Opus 90 Impromptus is not known--however, they were published in 1827. Unlike Schubert's sonatas, which were overshadowed by the dramatic force of Beethoven's, the Impromptus were immensely popular. The *Impromptu #2 in Eb Major* is a graceful triplet *moto perpetuo* of a simple ternary design. The B minor middle section provides dramatic contrast, retaining the characteristic triplet rhythm of the opening section with a long melody supported by a forceful chordal accompaniment. After a literal return of the opening *moto perpetuo*, the coda combines elements of the two sections in Eb minor.

The *Impromptu #4 in Ab Major* is also based on a simple motivic fragment, a descending arpeggiated 16th-note figure that pervades the instrumental texture. Similar in character and design to the second Impromptu, the middle section contains some of Schubert's most inspired writing.

Sonata in D minor - Sergei Prokofiev

The *Sonata in D Major* was composed in 1943, at the peak of World War II. Thematic material for the Sonata dates from 1938--it was common for Prokofiev to save themes for later composition, a method he described as "putting themes in a safe". The flute had long attracted the composer; he often spoke with respect of the "heavenly sound" of the great French virtuoso Barrère. Prokofiev felt that "the flute had been made little use of in musical literature. I wanted the Sonata to have a Classical, clear, transparent sonority". Upon the advice of the violinist David Oistrakh, Prokofiev later revised the flute part for the violin, leaving the piano part intact--it was later published as Opus 94a. The *Sonata in D Major*'s simplicity and lyricism are startlingly different from the harsh and intense sonorities of the *Seventh Piano Sonata*, the *Kabardinian Quartet*, and *The Ballad of an Unkown Boy*, which were also composed during the War years. According to Israel Nestyev: "...this was a natural emotional release. It was in such a way, many years before, that the serene lyricism of the *Fugitive Visions* and the *Classical Symphony* had followed thew daring outbursts of the *Scythian Suite* and *The Gambler*."

The main theme of the opening *Moderato* resembles the corresponding theme of the *First Violin Concerto*--this D major melody moves in fourths, with gentle changes in harmonic colour. In the short development section, thematic fragments are not treated dramatically, but in various harmonic settings devoid of complex counterpoint or dissonance. A strict, classical recapitulation contains an almost exact repetition of the exposition. The second movement *Scherzo* has two main themes: the first is a syncopated running figure; the second is a strict rhythmical dance tune. The middle section of this movement provides a contrasting theme in the form of a pensive melody that oscillates between major, minor and Lydian modes, over a static piano accompaniment. The following *Andante* possesses much of the same character as the first movement. A simple, song-like theme shows Prokofiev's typical voice leading techniques, along with his distinctive cadential treatment of melody. Strong elements of Classicism are present in the *Allegro con brio* finale's main theme, with its grace notes, ornamentation and stately 4/4 time. Allusions to the *Classical Symphony* are made, especially in the transitional theme which humourously recalls the melodies of Italian *opera buffa*. The second theme is an undisguised parody of Hanon's piano exercises. The lyric middle episode of this *rondo-sonata* is eventually dissipated by a recall of the principal theme of the movement that concludes the sonata.

Paul Dingle

NOTES SUR LE RÉPERTOIRE

Partita en la mineur - Johann Sebastian Bach

L'étude des oeuvres pour flûte seule que Bach nous a laissées soulève plusieurs difficultés, notamment au chapitre de l'authenticité et de la date de composition. Selon des recherches récentes effectuées sur l'origine des manuscrits, des huit morceaux de ce genre qui nous sont parvenus, deux sonates seraient vraisemblablement attribuables à C.P.E. Bach : il s'agit des sonates BWV 1020 et BWV 1031 en mi bémol majeur. En outre, la sonate en ut majeur est vraisemblablement de la main d'un élève de Bach guidée de près par le Cantor lui-même. La *Partita en la mineur BWV 1013* a ceci de particulier qu'elle est l'unique morceau pour flûte seule que Bach ait écrit : l'édition manuscrite porte la mention *Solo pour la Flûte traversière par J.S. Bach*. Le titre, comme la très grande virtuosité que

nécessite son exécution, donnent à penser que la *Partita* a été composée à l'intention de Gabriel Buffardin (1689-1768), connu comme le plus grand virtuose de la flûte à l'époque de Bach. En outre, c'est la seule composition pour flûte de Bach où l'on retrouve le la'', la note la plus aiguë sur la flûte baroque.

Par rapport aux autres sonates, la *Partita* affiche un caractère peu idiomatique, surtout dans le premier mouvement : nombreux sont les flûtistes qui déplorent le manque d'occasions de respirer soit à l'intérieur d'une phrase, soit entre deux phrases. Le second mouvement est également célèbre pour ses arpèges embarrassants, autant de facteurs qui laissent soupçonner une transcription; il n'est pourtant pas impossible que Bach ait rencontré Buffardin lors de son premier voyage à Dresde en 1717 et qu'il ait composé la *Partita* en songeant à la virtuosité du flûtiste français.

Même si elle a été publiée maintes fois sous forme de *Sonate*, la *Partita en la mineur* reflète plus étroitement la conception d'une partita ou d'une suite. Les quatre mouvements sont des danses de forme binaire typiques qui suivent la séquence normale des mouvements au début du dix-huitième siècle : *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*. Bach remplace cependant par une *Bourrée anglaise* la Gigue sur laquelle s'achève l'oeuvre. Bien que l'écriture de la *Partita en la mineur* soit essentiellement monodique, (contrairement aux oeuvres pour violon ou violoncelle seul), Bach crée une illusion d'harmonie et de contrepoint à l'intérieur de cette structure instrumentale à une voix.

Sonate - Johann Nepomuk Hummel

Si son nom évoque avant tout la virtuosité pianistique, il ne faut pas oublier que Hummel comptait parmi les plus grands compositeurs de son époque; sa production réunit un vaste éventail d'opéras, de Singspiels, de messes symphoniques, d'autres oeuvres de musique sacrée, de musique de chambre, de chants et de concerti. Mozart qui l'initie au piano, trouve chez son élève un prodige tel qu'il lui dispense son enseignement sans exiger d'honoraires. Une brève carrière de soliste suffit à asseoir sa réputation de plus grand pianiste d'Europe et par la suite, de professeur le mieux payé. On trouve parmi ses élèves des musiciens qui comptent parmi les plus grands de la génération ascendante : Hiller, Mendelssohn, Karl Edouard Hartknoch et Giuseppe Unia.

Sur le plan stylistique, la musique de Hummel demeure essentiellement classique : c'est sa musique et non celle de Beethoven qui fait le pont entre les styles de Clementi et Mozart et ceux de Schubert, Mendelssohn et Chopin. Contrairement à ce que prétend Liszt, le déclin soudain de sa productivité à l'âge mûr n'est pas attribuable au "confort de sa vie à Weimar", mais vraisemblablement à la perspicacité d'un compositeur qui reconnaît qu'il est temps de laisser à d'autres le soin de prendre la relève.

La *Sonate en ré majeur, op. 50* a été écrite à Weimar entre 1810 et 1815 alors que Hummel est au faîte de sa gloire. L'oeuvre renferme deux des formes importantes qu'apprécie particulièrement le compositeur : l'allegro-sonate dans le premier mouvement et le rondo dans le dernier. La brièveté relative des thèmes de la sonate permet de les développer dans des passages *cantabile* ou de bravoure pour les deux instruments, passages qui reposent souvent sur des accompagnements de basse Alberti modifiés. L'utilisation de phrases courtes est particulièrement heureuse dans le second sujet du premier mouvement, dans l'ouverture de l'*Andante* concis et dans l'introduction par les flûtes du thème "gitan" en sol majeur dans la section médiane du finale *Rondo Pastorale*.

Acht Tanzmelodien - Karl Fegers

En Allemagne où il est né, Karl Fegers est bien connu comme compositeur de musique didactique, vocale et instrumentale, tant pour les jeunes que pour les musiciens amateurs doués. Né en 1926 à Monchengladbach, il y reprend ses études musicales interrompues par la Seconde Guerre mondiale.

Les *Acht Tanzmelodien* regroupent huit petites danses qui empruntent un rythme lent-rapide exploitant surtout les éléments rythmiques des thèmes eux-mêmes. Le mouvement d'ouverture, *Massig schnell*, renferme des éléments de jazz puissants marqués par une syncopation quasi constante. Un passage pastoral vient ensuite marqué *Zugig*; c'est essentiellement un solo joué à la flûte à bec avec un accompagnement obstiné au piano réduit à sa plus simple expression. Une métrique tour à tour à deux, trois et quatre temps caractérise *Sehr rasch*, mouvement à la structure instrumentale homophonique. Le mouvement suivant marqué *Ruhig*, en la mineur, rappelle le second mouvement (*Zugig*) par son caractère et sa conception. Fegers revient à la syncopation dans *Rasch und leicht*, danse rapide en do mineur qui se singularise par ses contrastes dynamiques. Le sixième mouvement de l'oeuvre, autre section pastorale marquée *Ruhig*) suit avec une métrique à trois ou quatre temps : l'accompagnement au piano devient presque atonal. Le septième mouvement, *Massig schnell*, est axé sur le piano et se distingue par le jeu intense des imitations entre les deux instruments. Le plan harmonique est très nettement celui de la triade. La dernière danse, *Sehr schnell*, est un mouvement slave vibrant qui n'est pas sans rappeler les arrangements de chants folkloriques qu'écrivait Bartok.

Sonatine - Lennox Berkeley

Bien que Lennox Berkely soit généralement perçu comme un compositeur anglais, son style ne s'inspire pas des traditions héritées de Vaughan-Williams, Holst et Elgar. Si Berkely se démarque de ses prédécesseurs, il faut en chercher la cause dans ses origines françaises et dans le fait qu'il a étudié la composition

avec Nadia Boulanger. Lennox Berkely aura cependant été surtout influencé par Mozart, Chopin, Fauré, Ravel ainsi que par son ami Poulenc. Encore que dans une moindre mesure, le néo-classicisme de Stravinsky l'a également marqué. La *Sonatine op. 13* est une oeuvre de jeunesse, écrite en 1940; elle illustre bien la technique de Berkely qui lui permet d'harmoniser des contrastes au sein de différentes sections en forme de sonate sans pour autant se laisser aller à de lourds développements de style germanique. La *Sonatine* se distingue par les contrastes obtenus en superposant les modes majeur (la majeur) et mineur (la mineur) dans les trois mouvements. Ainsi, dans le *Moderato* d'ouverture, un thème modal introduit par la flûte à bec sert de prétexte à un dialogue relatif au motif dans le développement. Une reprise assez lâche tente de réaffirmer le thème d'ouverture vers la fin. Le second mouvement marqué *Adagio* est essentiellement un solo *cantabile* d'inspiration pastorale en la mineur étayé d'un accompagnement au piano aux dimensions quasi chorales. Des sarcasmes enjoués évoquent Prokofiev dans l'*Allegro* final, l'introduction fragmentaire et l'obscurité tonale étant le fait de la juxtaposition répétée du ré dièse et du ré naturel dans les deux instruments.

Impromptus - Franz Schubert

On ne sait pas au juste quand Schubert a composé les Impromptus de l'opus 90, mais on sait en revanche que leur publication date de 1827. Contrairement aux sonates de Schubert qui ont été éclipsées par la puissance dramatique de celles de Beethoven, ses Impromptus ont connu une très grande vogue. L'*Impromptu n° 2 en mi bémol majeur* est en réalité un mouvement perpétuel gracieux qui s'articule autour d'une structure ternaire simple. La section médiane en si mineur est un élément de contraste dramatique retenant le rythme de triolets de la section d'ouverture par une longue mélodie qu'appuie un accompagnement d'accords puissants. Après la reprise exacte du *moto perpetuo* du mouvement d'ouverture, la coda associe des éléments des deux sections en mi bémol mineur.

L'*Impromptu n° 4 en la bémol majeur* s'articule, lui aussi, autour d'un fragment de motif simple, une figure de doubles croches arpégée qui distingue toute la structure instrumentale. Évoquant le second Impromptu tant par son caractère que par sa conception, la section médiane renferme des passages qui comptent parmi les pages les plus inspirées de Schubert.

Sonate - Sergei Prokofiev

Prokofiev compose sa *Sonate en ré majeur* en 1943, en pleine Seconde Guerre mondiale. Le matériel thématique de la Sonate date de 1938 : il arrivait souvent à Prokofiev de conserver des thèmes dans le but de les utiliser ultérieurement, c'est-à-dire de "mettre des thèmes dans le coffre-fort" pour reprendre une expression chère au compositeur. Depuis longtemps déjà, il se sentait attiré par la flûte; il évoquait souvent avec le plus grand respect les "sonorités célestes" de Barrère, le grand virtuose français. Selon Prokofiev, "on n'avait pas beaucoup utilisé la flûte dans la littérature musicale. Je voulais donner à ma sonate une sonorité classique, transparente." Donnant suite à une suggestion du violoniste David Oistrakh, Prokofiev révise ultérieurement la partie de flûte, la transcrivant pour le violon sans toucher à la partie de piano, et il la fait publier sous le numéro d'opus 94a. La simplicité et le lyrisme de la sonate en ré majeur offrent un contraste saisissant avec les sonorités intenses et âpres de la *Septième sonate pour piano*, du *Quatuor sur des thèmes kabardines* et de la *Ballade du petit garçon resté inconnu*, oeuvres écrites pendant les années de guerre. Selon Israel Nestyev, «...(Prokofiev) trouvait là un exutoire naturel à ses émotions. C'est ainsi que de nombreuses années auparavant, le lyrisme serein des *Visions fugitives* et de la *Symphonie «classique»* avait suivi les explosions audacieuses de la *Suite scythe* et du *Joueur*.»

Le principal thème du *Moderato* d'ouverture ressemble au thème correspondant du *Premier concerto pour violon* : il s'agit d'une mélodie en ré majeur qui évolue par quartes et propose le jeu changeant des délicates nuances de la palette harmonique. Dans le bref développement, le traitement des fragments thématiques n'a rien de dramatique puisqu'ils sont arrangés en fonction de différents contextes harmoniques d'où sont exclus les contrepoints ou les dissonances complexes. La reprise stricte et classique marque la répétition presque exacte de l'exposition. Deux thèmes animent le second mouvement, marqué *Scherzo* : le premier, une figure enlevée syncopée; le second, un air de danse au rythme strict. La section médiane de ce mouvement se distingue par un thème contrastant sous forme de mélodie pensive qui oscille entre les modes majeur, mineur et lydien et se superpose à un accompagnement statique au piano. L'*Andante* qui suit adopte essentiellement le même caractère que le premier mouvement. Un thème simple évoquant un chant illustre bien les techniques de conduite des voix de Prokofiev ainsi que son traitement cadentiel distinctif de la mélodie. On retrouve des éléments marqués du classicisme dans le thème principal du finale *Allegro con brio* : notes d'agrément, ornementation et majesté de la mesure à quatre temps. L'oeuvre renferme également des allusions à la *Symphonie classique*, particulièrement dans le thème de transition qui évoque, non sans humour, les mélodies de l'*opera buffa* italien. Le second thème se veut une franche parodie des exercices pour piano de Hanon. Le passage lyrique, vers le milieu de ce *rondo-sonate*, se dissipe avec le retour du thème principal du mouvement sur lequel s'achève l'oeuvre.

Paul Dingle

PARTITA IN A MINOR FOR SOLO FLUTE, BWV 1013
Partita en la mineur pour flûte seule, BWV 1013
Allemande
Corrente
Sarabande
Bourrée anglaise

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

SONATA IN D MAJOR
Sonate en ré majeur
Allegro con brio
Andante
Rondo

Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)

ACHT TANZMELODIEN

Karl Fegers (b. 1926)

INTERMISSION

SONATINA
Moderato
Adagio
Allegro moderato

Lennox Berkeley (b. 1903)

IMPROMPTUS, OP. 90
nos. 2, 4

Franz Schubert (1797-1828)

SONATA IN D MAJOR, OP. 94
Sonate en ré majeur, op. 94
Moderato
Allegrettto Scherzando
Andante
Allegro con brio

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Tuesday, May 28, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 28 mai 1991
à 20 h

Graduation Recital/Récital de graduation

Joy-Anne Murphy,

mezzo-soprano

student of/élève d'Allan Fast

with/avec la participation de

Suzanne Labbé, violin/violon
Alison McLellan, violin/violon
Claire Heggie, viola/alto
Shirley Wright, cello/violoncelle
Marie Bouchard, harpsichord/clavecin
André Rochon, piano

This recital is presented upon successful completion of the performance requirements for the degree of Bachelor of Music.
Ce récital n'a lieu qu'une fois que l'étudiant a rempli toutes les conditions du grade de baccalauréat en musique.

CESSATE, O MAI, CESSATE! — Antonio Vivaldi (1678-1741)

Joy-Anne Murphy, mezzo-soprano · Suzanne Labbé, Alison McLellan, violin/violon · Claire Heggie, viola/alto · Shirley Wright, cello/violoncelle · Marie Bouchard, harpsichord/clavecin

IF MUSIC BE THE FOOD OF LOVE — Henry Purcell (c.1659-1695)
third version/*troisième version*

BESS OF BEDLAM — Henry Purcell

TELL ME TRUE LOVE — John Dowland (c.1563-1626)

AGNUS DEI — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
from the "Mass in B minor"
extrait de la "Messe en si mineur"

Joy-Anne Murphy, mezzo-soprano · Marie Bouchard, harpsichord and organ/clavecin et orgue

INTERMISSION

Songs from/*Chansons de* — Robert Schumann (1810-1856)
"FRAUENLIEBE UND LEBEN"
2. Er, der Herrlichste von Allen
3. Ich kann's nicht fassen, nicht glauben
4. Du Ring an meinem Finger
8. Nun hast du mir die ersten Schmerz getan

TROIS CHANSONS DE FRANCE — Claude Debussy (1862-1918)
1. Rondel
2. La Grotte
3. Rondel

O MIO FERNANDO — Gaetano Donizetti (1797-1848)
from/*extrait de* "La Favorita"

Joy-Anne Murphy, mezzo-sorpano · André Rochon, piano

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, May 28, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 28 mai 1991
à 20 h

Master's Recital in Piano Accompaniment
Récital de maîtrise en accompagnement

Mary Beth MacDonald, piano

student of/élève de Zabel Manoukian

with/avec la participation de

Jennifer Robinson, soprano
Nancy Hennan and/et
Luanne Schlueter, flute/flûte
Rachel Ménard, clarinet/clarinette
Mark Fraser, cello/violoncelle

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

CINQ MÉLODIES POPULAIRES GRECQUES — Maurice Ravel (1875-1937)

I. Le réveil de la mariée
II. Là-bas, vers l'église
III. Quel galant m'est comparable
IV. Chanson des cueilleuses de lentisques
V. Tout gai!

Jennifer Robinson, soprano · Mary Beth MacDonald, piano

DUO FOR FLUTE AND PIANO — Aaron Copland (1900-1990)

Duo pour flûte et piano

I. Flowing
II. Poetic, somewhat mournful
III. Lively, with some bounce

Nancy Hennan, flute/flûte · Mary Beth MacDonald, piano

DU BIST DIE RUH — Franz Schubert (1797-1828)

GRETCHEN AM SPINNRADE

Jennifer Robinson, soprano · Mary Beth MacDonald, piano

DER HIRT AUF DEM FELSEM — Franz Schubert

Jennifer Robinson, soprano · Rachel Ménard, clarinet/clarinette · Mary Beth MacDonald, piano

INTERMISSION

PHANTASIESTÜCKE — Robert Schumann (1810-1856)

for piano and clarinet/*pour piano et clarinette*

I. Zart und mit Ausdruck
II. Lebhaft, leicht
III. Rasch und mit Feurer

Rachel Ménard, clarinet/clarinette · Mary Beth MacDonald, piano

TENNYSON POEMS — Ned Rorem (b. 1923)

Ask Me No More
Now Sleeps the Crimson Petal
Far - Far - Away
The Sleeping Palace

Jennifer Robinson, soprano · Mary Beth MacDonald, piano

TRIO FOR FLUTE, CELLO AND PIANO — Ned Rorem

Trio pour flûte, violoncelle et piano

Largo misterioso - Allegro
Largo
Andante
Allegro molto

Luanne Schlueter, flute/flûte · Mark Fraser, cello/violoncelle · Mary Beth MacDonald, piano

Salle Redpath Hall

McGill University
Faculty of Music



Wednesday, June 5, 1991
8:00 p.m.

Le mercredi 5 juin 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Luanne Schlueter,

flute/flûte

student of/élève de Heather Howes

Beth Ann de Sousa, piano

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

Isaac Stern Lifts His Bow

1. Eyes turn balcony to center
C#--tremolo. The name of it
almost forgotten; his shoulders
curve to the instrument
in ancient devotion; all ears
all ears and
so. Spellbound he would have us
but he lets us go; we
become graceful, comprehend
leaps of violin/piano
advancing one another.

2. The precision, a conversation. Hand clasp,
whisper (who says must?
who says how?)
a spilled bouquet, the bow
spills, it is water, it is that simple.
Our eyes abashed
the colours of jewels
in the next pizzicato and saw
(We came this far, and still
you remember me. The noise unrefined
of our first practice
jars in my mind
still.)

3. In the lush and swift scale
I run with you,
serious, all eyes. He turns our way,
sage minister of music,
our bark and yelp one
dissonance in the coupled night;
cool geraniums
perfume our bare feet, springing
with the mustard weed. He raises--
flash of trumpet--purfling;
skids the screes. The chase
strong as the heart.

4. Our hands drop and tap, finger to thumb
until the soft repetitions
flood and retreat (getting
this far proves
the virtual roundness of earth);
din and clamour and hooves
a rapid distraction, closing
of things. Terror in every face,
fleeting, rebounds, resumes
concentration on the real
and accessible
river.

from *Hot Teas*
Marcia Rajnus Goldberg

McGILL UNIVERSITY
Faculty of Music
Schulich School of Music
555 Sherbrooke Street West
Montreal, Quebec
H3A 1E3

EPIGRAMS (1973) Elliot Weisgarber
A Reflective Prelude
Night Thoughts
Invention on a Chinese Scale
Rural Landscape in Spring
Withered Branches - Gray Skies

GREY AND WHITE (1982) Anthony Genge
for solo flute/*pour flûte seule*

SONATA (1983) Srul Irving Glick
for flute and piano
Sonate (1983) pour flûte et piano
Prelude - I fast, lightly, with fluidity - Interlude - II fast - Postlude

INTERMISSION

MASKS, OP. 3 (1969) Oliver Knussen (b. 1952)
for solo flute with wind chimes
pour flûte seule avec carillon éolien

FIRST SONATA (1945) Bohuslav Martinů (1890-1959)
for flute and piano
Première sonate (1945) pour flûte et piano
Allegro moderato
Adagio
Allegro poco moderato

McGILL UNIVERSITY
Redpath Library
3459 McTavish Street
Montreal, Quebec
H3A 1Y1

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, June 6, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 6 juin 1991
à 20 h

McGill Conservatory String Orchestra
Sylvie Allaire-Zakarian, director
and Concerto Competition Winners

Ensemble à cordes du Conservatoire de McGill
Sylvie Allaire-Zakarian, directrice
et les gagnants du Concours de concerto

McGill Conservatory String Orchestra
Ensemble à cordes du Conservatoire de McGill

Violin/Violon
Sai-ly Miousse (solo)
Kelina Gotman
Matia Gotman
Nguyen Nguyen
Erica Martel
Christine Menzel
Alex Vartazamian
Cedric Sabbah
Lulu Ang
Nayiri Piloyan
Caroline Desjarlais
Noemie Pelzer
Rebecca Binik
Dax Tai
Laurence Péloquin
Andréane Péloquin
Mytrang Nguyen
Vivianne Rozsa
Chung Wen Tsao
Alexandra McIntosh

Cello/Violoncelle
Barbara Holubek (solo)
Lara Braitstein
Elise Felton
Clara Lowenger
Garo Vartazamian

Piano: *Theresa Wilson*

CONCERTO COMPETITION/*Concours de concerto*
HONORABLE MENTIONS/*Mentions honorables*

CONCERTINO NO. 4 IN G MAJOR, OP. 8 — A. Huber
Concertino n°4 en sol majeur, op. 8
Lulu Ang, violin/violon (student of/élève de Davetta Faria)
Norma Sherman, piano

CONCERTO IN D MAJOR, OP. 27 — L. Boccherini
Concerto en ré majeur, op. 27
1st movement/*1er mouvement* : Allegro molto
Julie Brown, flute/flûte (student of/élève de Danielle Barro)
Daniella Guidice, piano

CONCERTINO IN A MINOR — Polunin
Concertino en la mineur
Annie Chou, piano (student of/élève de Bella Pugachevsky)
Bella Pugachevsky, piano

CONCERTO, OP. 3, NO. 6 — A. Vivaldi
3rd movement/*3e mouvement*
Mariko Montpetit, violin/violon (student of/élève d'Anca Grad)
Gisèle Commissiong, piano

CONCERTO NO. 1 IN A MINOR — J. S. Bach
Concerto n°1 en la mineur
1st movement/*1er mouvement*
Derek Wong, violin/violon (student of/élève de Sylvie Allaire-Zakarian)
Mark Knoefel, piano

INTERMISSION

DANZA — V. Nelybel
McGill Conservatory String Orchestra
Ensemble à cordes du Conservatoire de McGill

CONCERTO IN D MINOR FOR PIANO — J. S. Bach
Concerto en ré mineur pour piano
1st movement/*1er mouvement*
2ND PRIZE/2E PRIX : THERESA WILSON, PIANO
(student of/élève de Mary Plawutsky and/et Eugene Plawutsky)

CONCERTO NO.1 IN A MINOR — J. S. Bach
Concerto n°1 en la mineur
3rd movement/*3e mouvement*
1ST PRIZE/1ER PRIX : SAI-LY MIOUSSE, VIOLIN/VIOLON
(student of/élève de Sylvie Allaire-Zakarian and/et Denise Lupien)

McGill Conservatory String Orchestra/Ensemble à cordes du Conservatoire de McGill

MCGILL UNIVERSITY
Redpath Library
Suite 1100, 3459 McTavish
Montreal, Quebec
H3A 1Y1

McGill

Faculty of Music

Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Friday, June 7, 1991
8:00 p.m.

Le vendredi 7 juin 1991
à 20 h

Graduation Recital/Récital de graduation

Jenny Perron, piano

student of/élève de Helmut Blume

This recital is presented upon successful completion of the performance requirements for the degree of Bachelor of Music.
Ce récital n'a lieu qu'une fois que l'étudiant a rempli toutes les conditions du grade de baccalauréat en musique.

PARTITA IN C MINOR, NO. 2 — Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Partita en do mineur, n° 2
Sinfonie
Allemande
Courante
Sarabande
Rondeau
Caprice

JEUX D'EAU — Maurice Ravel (1875-1937)

INTERMISSION

SONATA IN A-FLAT MAJOR, NO. 8, HOB. XVI: 46 — Joseph Haydn (1732-1809)
Sonate en la bémol majeur, n° 8, Hob. XVI : 46
Allegro moderato
Adagio
Finale: Presto

APRÈS UNE LECTEUR DE DANTE — Franz Liszt (1811-1886)
from/extrait des *Années de Pèlerinage : Deuxième Année*

McGILL UNIVERSITY
Schulich Library of Physical Sciences, Life Sciences, and Engineering
3459 McTavish Street
Suite 1100, East Tower
Montreal, Quebec
H3A 1Y6

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Tuesday, June 11, 1991
8:00 p.m.

Le mardi 11 juin 1991
à 20 h

Master's Recital/Récital de maîtrise

Charlene Redekopp,

piano

student of/élève de Tom Plaunt

This recital is presented in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Music Performance.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'une maîtrise en musique en interprétation.

SIX VARIATIONS IN F MAJOR, OP. 34 Ludwig van Beethoven
Six variations in fa majeur, op. 34 (1770-1827)

SONATA IN A-FLAT MAJOR, OP. 110 Ludwig van Beethoven
Sonate en la bémol majeur, op. 110
Moderato cantabile molto espressivo
Allegro molto
Adagio ma non troppo
Fuga: Allegro ma non troppo

QUATRE ÉTUDES DE RYTHME Olivier Messiaen (b. 1908)
Île de feu I
Mode de valeurs et d'intensités
Neumes rythmiques
Île de feu II

INTERMISSION

FANTASY IN C MAJOR, OP.17 Robert Schumann (1810-1856)
Fantasie en do majeur, op. 17
Durchaus phantastisch und leiden schaftlich vorzutragen.
Mäßig. Durchaus energisch.
Langsam getragen. Durchweg leise zu halten.

McGILL UNIVERSITY
Marvin Duchow Music Library
3459 Sandbrooke St.
Suite 1100, East Tower
Montreal, Quebec
H3A 1B9

McGill

Faculty of Music



Pollack Concert Hall
Salle de concert Pollack

Thursday, June 20, 1991
8:00 p.m.

Le jeudi 20 juin 1991
à 20 h

Concert Diploma Recital/
Récital de diplôme de concert

Lesley Findlay, soprano

student of/élève de Lucile Evans

Dr. Robert K. Evans, piano

This recital is presented in partial fulfillment for the degree of Concert Diploma.
Ce récital fait partie des épreuves imposées pour l'obtention d'un diplôme de concert.

MAD BESS — Henry Purcell (c.1659-1695)

excerpts from/*extraits de*
MÄDCHENBLUMEN, OP. 22 — Richard Strauss (1864-1949)
Kornblumen
Mohnblumen
Epheu

ARIETTES OUBLIÉES — Claude Debussy (1862-1918)
C'est l'extase langoureuse
Il pleure dans mon coeur
L'ombre des arbes
Chevaux de bois (Paysages belges)
Green (Aquarelles)
Spleen (Aquarelles)

INTERMISSION

excerpts from/*extraits de*
PÍSNĚ MILOSTNÉ, OP. 83 — Antonin Dvořák (1841-1904)
Ó, naší lásce nekvete to vytoužené štěstí
V tak mnohém srdci mrtvo jest
Kol domu se ted' potácím
Já vím že v sldké naději tě smím přec milovat
Nad krajem vévodí lehký spánek

STORNELLO — Giuseppe Verdi (1813-1901)
PERDUTA HO LA PACE
LA ZINGARA

McGILL UNIVERSITY
Interlibrary Loan Service
Suite 1100, East Tower
Montreal, Quebec
H3A 1B9

7773

McGILL UNIVERSITY
Marvin Duchow Music Library
555 Sherbrooke St. W.
Suite 1100, East Tower
Montreal, Quebec
H3A 1B9

581 V.11
Morehead College
Eagle Tower
Library